أصوات اللغة بين وصف النحاة وعاداتنا النطقية

أ.د. حسيني أبوبكر

جامعة ورقلة

إن العوامل المؤدية إلى فساد الألسنة واختلاط اللغات كثيرة جداً، لاسيما في وقتنا الحاضر، مع انفتاح الحضارات على بعضها، وطغيان وسائل الإعلام المقروءة والمرئية والمسموعة ، باللغة العربية وبغيرها ، فلا يمكن أن نجعل حاجزاً بين لغة ولغة ، وظهور الألفاظ الجديدة، والتراكيب المستحدثة، بل والأصوات الجديدة أيضا، يجعل التحكم في نسب التأثير أمرا مستبعدا.

والمجتمعات الناطقة باللغة العربية في أيامنا هذه بعيدة بشكل واضح عن أداء العربية الفصيحة، لاسيما في الصيغ والتراكيب، فلا يوجد مجتمع يحتكم إلى عربيته في أدائه للغة العربية، فلكل بيئة عربية اليوم لهجتها، وطريقة أدائها للأصوات، بل ولكل مجتمع خصوصياته في القرب من سلامة الأداء اللغوي ، والمجتمعات تتفاضل في أشكال اللحن الذي مس نظام أدائها للغة، لأن اللهجات العربية الحديثة، بل و القديمة أيضا ، تتخالف بأشكال كثيرة على مستوى الصوامت أو الصوائت إفراداً وتركيباً، مما يجعل قضايا اللحن مرتبطة بالزمان والمكان، فلكل بيئة صورها في اللحن، ولكل زمان أيضا أنماطه في العدول عن سلامة الأداء الصحيح.

إن انتشار هذه البلوى – أعني اللحن في أداء اللغة – بحكم العوامل سالفة الذكر، وتحولها إلى طبائع مفروضة واقعيا أو ظواهر تبنى

عليها اللغة المتداولة في كل البيئات ... كل هذا لا يعطينا الرخصة في التشبث بها والعدول إلى الفصاحة، ولا يبرر بقاءها، ولا استمرارها، ولا يعفينا من محاولة تعديلها أو الرجوع بها إلى مقامات السلامة و الكمال، فقيام الدرس النحوي في مراحله الأولى كان بسبب هذه الانحرافات، ولو ترك الأمر على ما كان عليه، وقبِل الجيل الأول واقع الأمر، وسلم هؤلاء لعامل الزمن أن يعمل عمله.. ما وصل إلينا هذا التراث النفيس من الدراسات اللغوية التي حفظت للعربية نضارتها ونصاعتها وقوتها، وما بقي المسلمون متمسكين بسلامة اللغة وفصاحتها، ويبقى الأمر متكرراً في كل زمان ومكان، بحكم تجدد أسبابه ومسوغاته، ويظل أهل اللغة العربية في مراقبة مستمرة للقيام بواجب الحماية والصيانة لأصوات اللغة وصيغها وتراكيبها، مراعاة للود وحفظاً للعهد.

وصور اللحن في أصوات اللغة العربية متباينة عبر البيئات والمناطق وعلاجها إقليمي، فما صح في هذا المجتمع ليس بالضرورة أن يصح ويسلم في غيره، وما كان في هذه البيئة منحرفاً، قد يكون في غيرها سليماً ، وهكذا.. و الاحتكام عند الجميع لأقوال النحاة و القراء الأولين ممن عاشوا ضمن دوائر الفصاحة أو كانوا قريبين منها.

إن طبيعة التحول والتغير الذي يصيب الأصوات اللغوية بمرور الزمن وتعاقب الظروف الاجتماعية المؤثرة في بنية اللغة غير قارة ولا رتيبة، بحيث لا يمكننا أن نضبط طريقة التحول و لا دوريته عبر الأزمان المتعاقبة، لأن حركة المجتمعات غير منتظمة، وطبيعة التأثير و التأثر في عالم

الأصوات اللغوية ليست مضبوطة، إنما تخضع لعوامل متعددة وظروف مختلفة، حسب طبيعة المجتمع وأنواع المؤثرات، وأشكال التأثر.

ونظام اللغة ومتغيراتها في المناطق البدوية والقرى والمداشر ليست كالتي في المدن والعواصم الكبرى، و المناطق المحاذية لبلاد العجم تختلف عن البعيدة عنها،و الطبقات المثقفة ليست كالعامة، و الناطق بالعربية أصالة ليس كغيره ممن تربى في بيئات أعجمية أو في لهجات مغايرة... وهذا كله يعطينا مؤشرا على طبيعة الانحرافات وأشكال اللحن وأسبابه، وهو ما يجعلنا نتعامل مع آليات العلاج ومحاولات التصويب بشيء من الواقعية والعقلانية والتدرج، فلا ندخل الناس جميعا في رواق واحدٍ، بل يجعل لهذه المتغيرات حسابا عند العلاج.

إن هذه الدراسة منصبة أساساً على المجتمعات العربية عموماً، و المجتمع الجزائري بشكل خاص، وهي مجتمعات ناطقة باللغة العربية أصلا، ولأنها كذلك ستسهل على الباحث عمليتا الوصف، واقتراح العلاج، فكون هذه المجتمعات ناطقة بالعربية يجعل الحديث عن الأصوات العربية ومخارجها وصفاتها من باب التذكير، ومزيد التأكيد، ووصف المخارج وعلاج ما أصاب بعض الأصوات من انحرافات سيكون يسيراً، لأن اللحن أو الخطأ لم يصب كل الأصوات، وفي كل الأحوال، بل أصاب بعضها، وفي بعض المواضع، أما حينما تكون مثل هذه الدراسة تستهدف فئات أعجمية يكون الحديث عن الأصوات اللغوية من حيث المخارج أو الصفات أمراً ضروريا وشاقا، لغياب الكثير من مواصفات العربية وخصائصها النطقية أو التشكيلية،

في حين أن الناطق باللغة العربية يملك المنطلقات الأساسية في الأداء مما يسهل على الباحث تحديد مواضع الخلل واقتراح سبل العلاج.

والمجتمع الجزائري – في عمومه – يملك نطقا مقبولا لأصوات اللغة العربية، إن لم نقل جيدا، من الناحية الإفرادية سوى بعض الحالات والأوضاع يجب الانتباه إليها، والتركيز عليها، والسعي إلى معالجتها، لاسيما وأن الأمر مرتبط بالقرآن الكريم، حيث لا يسمح للمسلم أن يغرق في اتباع عاداته النطقية على حساب سلامة الأداء القرآني.

ويصدق هذا الأمر في زماننا على ما ألفه الناس من العادات النطقية التي وفدت إلينا في أغلبها نتيجة التأثر باللغات الأجنبية والانحراف عن فصاحة العربية، ويؤكد الإمام ابن الجزري هذا المعنى قائلا : "وأما قراءتنا التي نقرأ ونأخذ بها القراءة السهلة المرتلة العذبة الألفاظ التي لا تخرج عن طباع العرب وكلام الفصحاء على وجه من وجوه القراءات" [1] .

بناء على ما سبق وجب الالتزام في نطق الأصوات العربية بمخارجها الصحيحة، لا يزيد في نطقها بالتكلف، ولا ينقص منه بالتقصير والتفريط، وكل تغير في نطق صوت من الأصوات من جهة مخرجه أو صفته سيخرج به الأمر إلى صوت غيره، فيفسد بذلك اللفظ ثم المعنى، يقول مكي : " ورتب تبارك وتعالى اسمه – لها مخارج تخرج منها عند النطق بها من آخر الصدر الأعلى وما يليه من الحلق و الفم إلى أطراف الشفتين وإلى الخياشيم، لا يخرج حرف من مخرج غير مخرجه إلا بتغير لفظه، ولا يتعدى كل حرف عند النطق به عن مخرجه ورتبته التي أنزله الله فيها "[2].

إن التغير الذي يصيب الأصوات اللغوية في مخارجها أو صفاتها بمرور الزمن كان بعمليات التأثير التأثر بين اللغات، أضف إلى ذلك الضعف العام في اللغة من حيث بناؤها ودلالات ألفاظها يجعل المتكلم يرتكب أخطاء فادحة في اللغة لا يشعر بها و لا بخطورتها، حيث يغير نطق بعض الأصوات، أو أوزان بعض الكلمات أو أنواع الجموع أو ما تعلق بالتقديم والتأخير، فيتغير المعنى و هو لا يشعر، بل وفي أحايين كثيرة يغير الأصوات اللغوية بالإبدال أو القلب المكاني فيغير المعنى من غير قصد، وسوى ذلك من المظاهر التي نعيشها يوميا لا في خطاباتنا اليومية أو في نصوصنا السردية بل وفي تلاوة القرآن الكريم أيضا... ولذلك فالحرص الشديد مطلوب على أن يتحرى متكلم العربية لاسيما قارئ القرآن من أن يخلط الأصوات ببعضها خاصة المتقاربة منها مثل : ض و ظ، أو د و ذ، أو ض و د، أو س وص ... فينتج عن الخلط بينها تغيرات كثيرة، تفضي إلى غياب المعاني المقصودة في كتاب الله تعالى، وهو أمر خطير، يقول الإمام الداني: " ألا ترى أنه متى لم يستعمل ذلك اشتبه لفظ الجميع وتغير المعنى، وفسد المراد"(3).

إن من بين العقبات الكبرى في وجه فصاحة اللسان العادات النطقية المستحكمة في ألسنة الناطقين باللغة العربية، وأخطارها متعددة على سلامة الأداء اللغوي الصحيح عامة و تلاوة القرآن الكريم على وجه الخصوص ، والعادات هي السلوكات التي يكررها الإنسان، وقد استحكمت فيه، وأصبحت جزءاً من سلوكه المستمر، والعادات النطقية هي أنظمة الأداء الصوتية التي تخالف النظام الصوتي للغة المعنية، وقد ألف الإنسان القيام

بها، وترسخت فيه بكثرة التكرار و الممارسة، ويزيد استمرارها إذا لم يشعر الإنسان بخطرها على الأداء الصحيح للغة، أو عدم الرغبة في التخلص منها، لما في ذلك من مشقة وجهد، ورياضة مستمرة.

إن هذه الانحرافات (العادات النطقية الخاطئة) في نطق الصوامت والصوائت تفضي في أغلب الأحيان إلى تحولات في الأبنية والتراكيب، واستحكامها في الألسنة يحرف الأداء الصحيح، ويبعد الناطق عن دوائر الفصاحة ، و الأسباب المشكلة لها كثيرة يمكننا أن نجمع أبرزها في شكل نقاط مركزة وهي:

طبيعة البيئة، من جهة الحرارة أو البرودة، وما تعلق بهما من أحوال جوية أو تضاريس مثل: الرياح أو الثلوج أو الرمال أو البحار وهي بلا شك تؤثر في نظام الأداء عند الإنسان لأنها تفرض نظاماً غذائيا، وأسلوبا للمعيشة، وطرقا للتعامل مع الحياة ومتغيراتها، مما يصنع بمرور الوقت سلوكات لغوية من تفخيم وترقيق، وإمالة وفتح، وهمز وتسهيل، وحذف وإثبات، وإشباع وقصر، وسرعة وبطء واختلاس وإتمام ... كما أن أنظمة الغذاء أيضا واختلاف البيئات يشكل نظاما أدائيا عند الإنسان بحكم انسجام الإنسان مع بيئته وقد ذكر علماء اللهجات، إن الأداء اللغوي عند أهالي المدن يختلف في نظامه عن أهل البوادي و الصحاري...

ولعل **الجانب الخلقي** يحظى بأهمية كبيرة من حيث تأثيره في طبيعة الأداء اللغوي مما يجعل الناطق ينساق وراء طبعه ووضعه، فتتشكل الأعضاء المسؤولية عن إنتاج الاصوات مع هذه الأوضاع وتتحكم بشكل كبير في عمليات النطق، فتراصف الأسنان وحجم الشفتين، واتساع المجاري

الأنفية أو ضيقها وقوة الحبال الصوتية، وحجم الرئتين وطبيعة التحكم في عضلة اللسان وسوى ذلك من الأعضاء و الوضعيات له تأثير واضح في عمليات الأداء الصوتي المتتابع مما يفرض في غالب الأحيان على الإنسان عادات صوتية معينة في الأداء، وحتى ولو كانت منحرفة عن الأداء الصحيح لكنها الوضع المريح للناطق بحكم العادة و الإلف، وليس من السهل إعادة تدويرها أو تحويلها، أو إجراء تعديلات عليها، فإن ذلك يحتاج إلى رياضة ودربة.

تتشكل بعض العادات النطقية الخاطئة نتيجة سوء التلقين في فترات التلقي الأولى، حيث يتلقى الإنسان أداء أصوات معينة بشكل خاطئ أو منحرف من معلم غير كفء، أو غير مدرك لخطورة الانحراف، أو في بيئة بعيدة على ملامح الفصاحة بجميع أشكالها، فيتلقى الإنسان هذه الأداءات بشكل تلقائي على أنها أشكال نموذجية ، فيداوم عليها وتكبر معه ويتشربها إلى أن تستحكم فيه، ولعل هذا الأمر هو الغالب فيما نحن عليه من العادات النطقية، أضف إلى ذلك غياب النموذج القدوة في الأداء الذي يتلقى من خلاله الإنسان السلوك اللغوي السليم كل ذلك يعرض أداءه للوقوع في مخالفات صوتية مجانبة للصواب، و العرب قديما كانوا على دراية كبيرة بهذا الأمر حينما كانوا يرسلون أولادهم إلى البوادي، حيث الفصاحة والأداء السليم، لتحصيل ما ذكرنا، فيتلقى الصبي الأداء اللغوي بشكل صحيح.

من الأسباب التي لا ينبغي أن نهملها، و التي أسهمت بشكل كبير في تشكل العادات النطقية الخاطئة في أدائنا لأصوات اللغة العربية احتكاكنا الكبير باللغات الأجنبية (الفرنسية عندنا في الجزائر) بحكم الاستعمار الذي طال أمده، فأثر سلبا على الكثير من ملامح الأداء اللغوي، بسبب التأثير و

التأثر الحاصل بين الأصوات اللغوية، وهو أمر طبيعي في عالم الأصوات اللغوية.

هذه بعض الأسباب المؤدية إلى تشكل العادات النطقية أو التي تدعم استمرارها، وليس الأمر مقصوراً على ما ذكرنا، لكنها إشارات موجزة أردنا من خلالها أن نسلط الضوء على ما نراه مسهماً في تشكيل تلك العادات أو داعماً لبقائها.

إن هذه العادات النطقية تتشكل ببطء شديد، وبصورة غير مقصودة ، ويعمل فيها الزمن عمله، ويسهم في تشكلها عوامل كثيرة، وتستمر مع الإنسان مدى الحياة، مع شيء من التغيرات الأدائية التي تدخل ضمن التحولات النطقية لدى الإنسان بحكم التغير البيولوجي، والتي تعرف نماءً وتحولات بمرور الوقت وتغير المؤثرات وطبيعة الثقافة والرغبة في تعديلها، فهي عادات قابلة للتعديل أو الإزالة إذا وجدت في الإنسان مجموعة من المؤهلات مثل: الصبر، وعامل الوقت، وكثرة الممارسة ... ويتمكن الإنسان من تعديلها وتحويل مسارها، ومثلما ترسخت بمرور الوقت، يلزمها أيضا شيء من الوقت لتزول،

رغم اختلاف الناس في نظام الأداء الصوتي بما يمكن أن نسميه بالبصمة الصوتية ، فإن الإطار الصوتي العام للأداء واحد لا يخرج الأصوات عند أدائها عن خصائصها ، ومهما اختلف الناس في طبائع أدائهم عبر اللهجات المختلفة للعربية ، فإن نطق الوحدات الأساسية يبقى واحدًا، فقد نختلف في الإدغام والفك، أو التفخيم والترقيق ، أو التسهيل والهمز، أو

الإشباع والقصر، لكن نطقنا للوحدات الصوتية الأساسية (الصوامت والصوائت) يظل واحدًا في عمومه من حيث المخارج أو الصفات.

ومهما اختلف الناس في طبائع أدائهم للأصوات، فإن وجوب الالتزام بأداء الأصوات اللغوية كما نطق بها في العهود الأولى للفصاحة يبقى واجبًا، ومثلما انحرفت سلوكات الناس في أخلاقياتهم ومثلهم فإن العودة بهم إلى حالات الصفاء والفطرة الأولى من أهم مستهدفات الأنبياء والدعاة عبر تاريخ الإنسانية . والهدف الأساس من تقويم السلوك اللغوي للناس والعودة به إلى مراتب الفصاحة كون الأمر واجبا في حق كتاب الله تعالى، فإذا اتبعنا عاداتنا النطقية وانحرافاتنا وطرق أدائنا عبر الزمان والمكان ، سينصرف بنا الأداء إلى مآلات بعيدة جدا عن العربية كما أنها في تلاوة القرآن لا تجوز.

والناس بمختلف شرائحهم مختلفون في أجسامهم وفي أشكالهم وألوانهم ، وفي قسمات وجوههم، وفي تشكلات أعضاء النطق الثابتة والمتحركة ، وفي ترتيب العمليات الذهنية عند إنتاج الأحداث الكلامية وفي بيئاتهم وأزمانهم ولغاتهم وعاداتهم النطقية... كل هذه المحددات تجعلنا نؤكد على عدم وجود نقطة دقيقة لإصدار الصوت اللغوي الواحد، ولعل النحاة القدماء كانوا على دراية جيدة بهذه الحقيقة ، فلم أقرأ عن واحد منهم أنه حدد مخرج الصوت بدقة متناهية، أو نقطة محددة جدًا، بل كلهم ذكروا المخارج في شكل أحياز واسعة نسبيًا تترك متسعا للناطق كي يوظف قدراته النطقية في إنتاج الأصوات اللغوية، فلم يضيقوا واسعا. وكذلك فعل السادة القرّاء عند وصفهم لمخارج الأصوات تأسيا بمنهج النحاة.

كما أن النحاة والقرّاء نسبوا للحيز الواحد أكثر من صوت، وهذا دليل آخر على سعة المخرج ، فقالوا مثلا : العين والحاء من وسط الحلق، والجيم والشين والياء من وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى، والطاء والدال والتاء مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا ، والظاء والذال والثاء مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا، والباء والميم والواو مما بين الشفتين ... وكلها تحديدات واسعة تفتقر إلى التحديد الدقيق لموضع خروج الصوت وطريقته، ولذلك يعتمد في تلقينها على المشافهة والتدريب، ودقة الالتزام بالصفات المصاحبة للصوت مما حدده النحاة والقرّاء الذين ذاقوا هذه الأصوات وتمثلوها، وعاشوا في بيئاتها الأصلية أو كانوا قريبين من ذلك.

إن هذه الحقيقة تساعدنا على الترفق بالناطقين عند تعليمهم أصول النطق والأداء الصحيح، فالأمر فيه يسر و سعة، فلا نضيق على الناس ما وسعه الله تعالى عليهم ، إلّا إذا خرج الأداء عن طبيعته وخصائصه ولامس مخرجًا آخر واكتسب صفات مغايرة ،كما سنرى ، فتحول إلى صوت آخر، فلابد بعد ذلك من التدخل وإصلاح الخلل،

إن دراسة المخارج كما قررها النحاة والقرّاء كانت مصممة لأجيالهم، وتلبي احتياجاتهم، حيث الفصاحة والقرب من منابع العربية الصحيحة، لكن بعدنا اليوم عن زمن الفصاحة وطغيان العادات النطقية، جعل الحديث عن المخارج يفرض شكلا آخر يتناسب مع الظروف المستجدة،

وسنعمد في هذه الورقة البحثية إلى عرض بعض الأصوات اللغوية العربية على سبيل التمثيل، بذكر مخرجها الأصلي كما قرره النحاة والقرّاء، ونذكر الكيفية العضوية التي يخرج بها، ثم نشير إلى أشكال اللحن والخطأ التي عمت وانتشرت في بلادنا مما أفسد جمال الأداء اللغوي الفصيح

، وسنركز على الأصوات التي مسها التغير فقط، بفعل العادات النطقية أو الجهل بطبيعتها الصوتية.

إن قضايا اللحن والانحراف في نطق الأصوات اللغوية تلامس المخارج والصفات معا ، ولذلك سوف لن نعزل قضايا المخارج عن قضايا الصفات عند عملية الوصف والتحليل إلا من باب التقسيم المنهجي من أجل أن تكون الصورة واضحة ،وسنمثل بثلاثة أصوات مسها اللحن بشكل واضح ، وهي : التاء والثاء والجيم .

صوت التاء : التاء صوت يخرج مما بين طرف اللسان وأصول الثنايا العليا، والثنايا هي السنان الأماميان العلويان والسفليان، وتسمى أيضا الثنيتين العلييين والسفليين فحينما نضع طرف اللسان، (جزؤه الأمامي) على منبت الثنيتين العلييين، وهو الموضع من اللثة الذي تخرج منه الثنيتان، ونوقف الهواء تمامًا ثم نفك الضغط بانفصال طرفي حجز الهواء يصدر صوت التاء، ولذلك تتصف التاء بالشدة وهي انحباس الهواء في مخرج الصوت انحباسًا كاملًا. فإذا تزحزحنا قليلا عن هذا الموضع إلى الأمام أو إلى الخلف سيتغير جرس الصوت.

ويقع اللحن في هذا الصوت في كثير من مناطقنا بالجزائر، وبأشكال كثيرة منها نطقها قريبة من (**تس**)، وهي كثيرة في قسنطينة، و جيجل ، وميلة، و سكيكدة، وبسكرة، والوادي، وورقلة ، وتقرت ، وتلمسان، وسيدي بلعباس، و... وهي بلا شك لحن فضيع من نواح عديدة، منها:

تغير في مخرجه، بتحريك طرف اللسان من موضع أصول الثنايا إلى وسط الثنايا، وهو موضع مقارب لمخرج أحرف الصفير، وهي السين والصاد والزاي، وبذلك يكسو صوت التاء عند أدائها رخاوة وصفير.

تغير في الصفة، لأن تغير مخرج الصوت يؤدي إلى تغير في صفته، وكلا من السين والصاد والزاي أصوات رخوة صفيرية، وعليه تكتسب التاء المنحرفة شيئا من الرخاوة والصفير، اكتسبته من رخاوة أصوات الصفير الثلاثة (س،ز،ص) نتيجة التداخل المخرجي، يقول الشيخ عبد الوهاب القرطبي : " ومما يسرع إليه أن شوائب الصفير قد تلحقه فيتصل به طرف من الزاي والسين "[4] ،ويقول الصفاقسي: "ومنها إبدالها سينا أو كالسين فيحدث فيها رخاوة وصفير، وقد كثر هذا على الألسنة، وأحرى إن كانت ساكنة نحو فتنة، واتل حتى أن بعض من كثر جهله وضعف عقله يستحسنه ويجعله من الفصاحة ورقة الطبع، وهو لحن لا تحل القراءة به، فاحذره وحذر منه".[5]

بعض الناس ينطقونه (**تش**)، فإذا كان اللسان يتقدم نحو الخارج في الحالة الأولى عند النطق بـ (**تس**) إلى موضع السين، فإنه في هذه الحالة يتراجع اللسان إلى الوراء قليلا عند قطع الهواء باتجاه اللثة تاركا موقعه الأصلي، مقتربًا من وسط اللسان، وهو موقع الأصوات الشجرية (ش،ج،ي)، ولذلك يمتزج التاء بالشين، فتصبح التاء المنحرفة رخوة برخاوة الشين، وهو أيضا لحن يجب اجتنابه وتصحيحه.

بعض الناس أيضا يبالغون في نطق التاء فيرفعون اللسان عند النطق به باتجاه الطبق فيقترب التاء كثيرًا من صوت الطاء، إذ لا فرق

بينهما إلّا التفخيم والترقيق، والإطباق والانفتاح، وقد عدّ سيبويه هذا النوع من الأداء مستهجنًا، قال: "والطاء التي كالتاء" [6] فمثلما لا يجوز النزول بالطاء إلى مرتبة التاء فتضعف خصائصها، ويزول إطباقها كذلك لا يجوز الصعود بالتاء نحو الطاء فيختفي ترقيقها وانفتاحها، يقولون في تمر: طمر، وفي أنت: أنط، يقول الصفاقسي: "ومنها إبدالها طاء وأكثر ما يكون إذا جاورت حروف الإطباق..." [7]

إن هذه الحالات الثلاث المذكورة آنفًا **(تس، وتش، وط)** والتي تمثل بدائل منحرفة عن صوت التاء نتجت من تجاور الأحياز المخرجية، فكلما ابتعد الناطق عن مخرج صوت ما وقع حتما تحت تأثير المخرج الجديد بكل ما يتضمنه من خصائص صوتية، فيفسد بذلك الوقع السمعي للصوت ويقع الانحراف واللحن.

ومن اللحن في إنتاج صوت التاء أيضا ارتفاع طرف اللسان من أصول الثنايا قليلا باتجاه الحنك اللين ، فينتج صوت فيه شيء من الرخاوة يشبه صوت الدال يختلف في وقعه السمعي عن صوت التاء الشديدة، وهذا الأمر يتبين فقط بالمشافهة.

قد يشعر المتعلم أثناء تصحيحه لفظ التاء والعدول به إلى الأداء الصحيح بشيء من الغرابة والصعوبة في اكتساب النطق الجديد، لكن بالممارسة المستمرة والتكرار، واستشعار المسؤولية اتجاه القرآن الكريم، والسعي نحو سلامة التلاوة يمكنه أن يتغلب على ذلك الشعور، وتلك التصورات، وتلك المشقة، وحينما يداوم المتعلم على السلوك اللغوي الصحيح يصبح مألوفًا لديه، بل يستهجن غيره، والله سبحانه وتعالى ييسر لعباده سبل

الخير والإصلاح ونوايا التقرب. وإذا استطاع المتعلم أن يغير السلوكات اللغوية الخاطئة خارج إطار التلاوة، أي في خطاباته اليومية فليفعل تأسيا بلغة القرآن، فإذا شق عليه ذلك وعسر عليه متابعة التصويبات في سائر كلامه فليركز جهده على تلاوة القرآن الكريم، وليعتبر ما سواه من قبيل الأداءات اللهجية التي جعلها الله تعالى متسعا في النطق وصورة من صور الإعجاز في الخلق والحياة (واختلاف ألسنتكم).

صوت الثاء : يخرج الثاء مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا، فعندما يلامس طرف اللسان أطراف الثنايا العليا والسفلى معًا، وكأنك تعض لسانك عضا خفيفا جدًا ليتمكن الهواء من التسرب عبر جنبات اللسان عند عملية القطع، فهو بهذا الوصف صوت رخو يقع فيه الخطأ بأشكال كثيرة من جهة مخرجه، أبرزها إبداله تاءً بشكل كامل، وهذا في كثير من مناطق بلادنا، وتظهر بشكل بارز عند أهالي أشقائنا بالمغرب الأقصى، وبعضنا أيضا يبدل الثاء تاءً صحيحة النطق، فإذا صادفته تاء في سياقات اللغة نطقها تس، أو تش وهذه من المفارقات النطقية، تماما كما هو الحال في صوتي الغين والقاف.

ومن أشكال اللحن فيها قلبها سينًا عند أهل مصر، يقولون سُمّ في ثُم، السقافة في الثقافة ، والسَّبات في الثبات، وهكذا. وهو وسابقه لحن يجب اجتنابه ووضع كل صوت في موقعه من الأداء لاسيما في تلاوة القرآن الكريم.

إن الحالات المذكورة المتعلقة بصوت الثاء لا تمثل انحرافا مخرجيا بقدر اعتبارها إبدالًا يدخل ضمن تأثير العادات النطقية،

فيجب الحرص على الالتزام بالأصوات في مواقعها من الأبنية، لأن عمليات الإبدال في كثير من الأحيان تؤدي إلى تغير كبير في المعنى مما يؤثر على سلامة التلاوة.

صوت الجيم : هو صوت شجري، يخرج من وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى (سقف الفم)، فحينما يلامس وسط اللسان آخر الحنك الصلب من جهة اللهاة ملامسة شديدة، ينحبس الهواء معها انحباسًا كاملًا ينتج صوت الجيم، فإذا لم تكن الملامسة شديدة تسرب الهواء، وتسربه ينقله من الشدة إلى الرخاوة وقريبًا من ذلك يحدث مع صوت الياء التي تشترك معها في الحيز، ولذلك نجد بعض اللهجات العربية من يقلب الجيم ياءً، وهي قي مناطق الخليج ظاهرة يقولون : ريَال في رجال، حيا الله من يانا في حيا الله من جانا، الدياي في الدجاج ... وهذا الإبدال ناتج من التقارب في المخرج أو لنقل الاشتراك في الحيز.

والوجه الآخر لانحراف النطق بالجيم هو تشبيهها بالشين، وهما أيضا من الحيز نفسه، لأنه إذا أكسبنا الشين شيئا من الجهر تحولت إلى الجيم الشائعة في عالمنا العربي، وكثيرا من مناطق الجزائر عدا بعض المناطق كالعاصمة وضواحيها وبلاد القبائل، وبعض مناطق الشمال الشرقي مثل سطيف وبرج بوعريريج.

حينما تفقد الجيم شدتها، ويجري مع أدائها الهواء كالشين، تنتقل من الفصاحة إلى الاستهجان، وقد عدها سيبويه من الأصوات المستهجنة قال "والجيم التي كالشين"[8] ، وهذا التشبيه في تعريف سيبويه يفيد إكساب الصوت الأول (الجيم) بعض خصائص الصوت الثاني (الشين)،

وهي الرخاوة، فهو انتقال بالصوت من القوة إلى الضعف في هذا استهجان في الأداء، ويقابل هذا المعنى أن في الأصوات المستحسنة "وتكون خمسة وثلاثين حرفا بحروف هن فروع وأصلها من التسعة والعشرين، وهي كثيرة يؤخذ بها وتستحسن في قراءة القرآن والأشعار وهي:... والشين التي كالجيم"[9]

إن هذا الصوت أعني الجيم المشبهة بالشين في رخاوتها والتي أصبحت منتشرة جارية على الألسن، متأصلة في الطبع مستملحة في الأداء أخرج الجيم عن طبعها وفصاحتها، وقد سماها الشيخ القاضي ابن حامني الموريتاني بالجيم الصنهاجية، وقد عبر عن انحرافها بالبدعة الفضيعة الشنعاء، يقول : "فلنصرف عنان القلم عن ذلك ولنجعل الختام – ختم الله لنا بالحسنى – بالكلام على البلية والداهية الدهماء والبدعة الفضيعة الشنعاء، وهي الجيم الرخوة المتفشية أعني الجيم الصنهاجية، التي فشت في هذه البلاد المغربية، واستحكمت، واعتقدها المعتقدون، واستحسنها كل الاستحسان من على طبعهم وقرائهم معتمدون، لا يسمعون فيها لومة لائم ولا نصح ناصح، وكونهم على هدى من ربهم يزعمون"[10]

لقد أكد علماؤنا قديمًا على وجوب التحفظ من أن تفقد الجيم شدتها فتتشبه بالشين، يقول القرطبي: "ويتوقى فيه دخول الشين عليه، واختلاطها به"[11]، ويقول ابن الجزري : "وجب التحفظ من أن تجعل شيئًا لأنهما من مخرج واحد، فإن قومًا يغلطون فيها" [12]

ومن صور اللحن فيه أيضا أن يلحقه شيء من الزاي فيقترب منه حتى ليكاد يبدل به، يقولون: زاء في جاء وزميع في جميع ... ، وقد

أشار القرطبي إلى هذه الحالة قائلا: "وقد تطرأ عليه شائبة من الزاي"[13]، فليحذر القارئ من الانحراف بنطق هذا الصوت إن من جهة تغيير مخرجه أو بعض صفاته.

ومن صور اللحن في صوت الجيم التي لا توجد عندنا في بلاد المغرب، بل نجدها في مصر، والخليج، وهي إبدال الجيم ق، وهي بين القاف والكاف، وذلك في مصر وما جاورها من بلاد السودان، وإبدالها ياءً عند بعض أهل الخليج العربي كما سبقت الإشارة. وهذه الصور جميعها لحن لا يجوز في تلاوة القرآن.

هذه بعض صور اللحن في نطق الأصوات اللغوية العربية بفعل العادات النطقية التي استحكمت في ألسنتنا ، والتي لا تزول برغبة منا واستشعار المسؤولية اتجاه هذه اللغة وأيضا بالرياضة المستمرة لاسيما وأن الأمر متعلق بتلاوة القرآن الذي ينبغي تلاوته بأصوات اللغة العربية لا بغيرها .

الهوامش والإحالات

1 - التمهيد في علم التجويد: ص 57.

2 - الرعاية : ص3.

3 - التحديد في الإتقان والتجويد : ص163.

4 - الموضح في التجويد: ص 102.

5 - تنبيه الغافلين وإرشاد الجاهلين: ص51.

6 -كتاب سيبويه: 432/4.

7 -تنبيه الغافلين وإرشاد الجاهلين: ص51.

8 -كتاب سيبويه: 432/4.

9 - كتاب سيبويه: 432/4.

10 - كتاب ملاحن القرّاء: ص 144، 145.

11 - الموضح في التجويد: ص 103.

12 - التمهيد في علم التجويد: ص 123.

13 - الموضح في التجويد: ص 103.

أصول بعض مفردات اللهجة العامّية في إقليم تيديكلت وعلاقتها بالفصحى.

إعداد: أ . عمر بوشنّة

جامعة الجزائر 2.

من المعروف أن لكل سكّانِ منطقةٍ معيّنةٍ ألفاظاً خاصّةً بهم؛ يستخدمونها في حياتهم اليومية ويتواصلون بها، وهذا هو البعد الاجتماعيّ للّغة الإنسانية، الذي عناه اللغويّ الفذّ أبو الفتح ابنُ جنّي (392 هـ) عند وضع حدّ لها بقوله:" أما حدها فإنَّها أصواتٌ يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم". [1] فالمتأمّل لقوله:" كلّ قومٍ" يدرك أنها ذات طبيعة اجتماعية، وهذا ما يجعل عملية التواصل أحياناً متعذّرة بين أقوام وأقوام آخرين؛ نظراً لانفراد بعضهم بكلمات واستعمالات لغوية ليست عند بعضهم الآخر.

ونحن في إقليم تيديكلت وبالتحديد في منطقة آولف بولاية أدرار ينسحب علينا هذا الطرح؛ فقد انفرد الأولفيّون بمفردات في لهجتهم العامية هي غريبة عند غيرهم غير مفهومة، وهذه المفردات الغريبة منها ما اندثر من الاستعمال ومنها ما لازال مستعملا، كما أنّ منها ما له أصول في اللغة العربية الفصحى، ومنها ما لا أصل له، وأغلبها قد تغيّرت في بنيتها بفعل تلاعب الألسنة بها ولازالت دلالتها كما هي، ومنها ما تغيّرت دلالته سواءٌ كان ذلك ارتقاءً أم انحطاطاً .

وسنحاول في هذه الورقة البحثية التعريج على بعض المفردات التي تنتمي إلى لهجة إقليم تيديكلت، بعد التعريف به وتحديد موقعه جغرافيا

وتاريخيا، والإشارة إلى بعض الدراسات السابقة التي اهتمّت بالتأصيل للعامّية ومحاولة ربطها بالفصحى ، ثم العمل إجرائيّا على مدونة الألفاظ والمفردات العامية الخاصة بإقليم تيديكلت ومحاولة إرجاع هذه المفردات التي وردت في هذه اللهجة إلى أصولها في اللغة العربية الفصحى، وذلك بعد حصر حدود الدراسة في مجالين:

1. **مجال لغويّ** : يتعلق بأحد مستويات اللغة وهي المستوى الإفرادي المعجمي؛ نظرا لأنّ الموضوع يشمل اللغة وهي تتركب من مستويات متعدّدة؛ منها الصوتي والإفرادي والتركيبي وغير ذلك، ودفعاً للتطويل فسيتم الاقتصار على مستوى واحد وهو المستوى الإفرادي المعجمي، الذي سنبين من خلاله أصول بعض المفردات في اللهجة الأولفيّة وعلاقتها باللغة العربية الفصحى.
2. **مجال جغرافيّ**: ويتحدّد في أقليم تيديكلت الذي يقع في ولاية أدرار، وهو أحد أقاليمها الثلاثة التي يقطنها المجتمع الجزائري الصحراويّ، وبتحديد أكثر دقّة ستكون الدراسة خاصّة بعاصمة هذا الإقليم، وهي منطقة آولف دون سواها من المناطق.

و تجدر الإشارة إلى أنّه قد يرد شيء من الألفاظِ خارج هذا التحديد الجغرافي؛ نظراً لاشتراكه مع بقية المناطق أو الأقاليم الأخرى، وربّما حتى مع السّواد الأعظم لسكان الجزائر، غير أنّنا حفلنا بالكثير من جهة الموقع الجغرافي الذي أشرنا إليه آنفا في التحديد.

أولاً: التعريف بإقليم تيديكلت.

1) التعريف بمنطقة أدرار "توات":

يعدّ إقليم تيديكلت أحد الأقاليم الثلاثة التي تتشكّل منها ولاية أدرار، أو كما تسمّى منطقة توات قديما، ويعود أصل تسمية أدرار بتوات إلى عدّة آراء منها اشتقاقه من لفظ الأتوات ويعود ذلك إلى عهد الدولة الموحّدية التي امتدّ نفوذها إلى هذا الإقليم، ففي سنة 518هـ غلب المهدي الشيعي سلطان الموحدين على المغرب. فبعث قائديه علي بن الطيب والطاهر بن عبد المؤمن لأهل الصحراء، وأمرهما بقبض الأتوات، فعُرف أهل هذا القطر بأهل الأتوات؛ لأن السلطان قبله منه في المغرم.[2]

وبين كل الروايات يبقى الاختلاف الأساسي في أصل اشتقاق الكلمة نفسها، هل هو من الفعل واتى يواتي/ أم هو اسم المغارم الذي يعني الأتوات، أو هو غير هذا وذاك، وإنما هو اسم أعجميّ يحمل دلالات خاصة تبعا للغة الأم، الأمازيغية، أو التكرورية، أو العربية.[3]

ولقد ورد ذكر اسم توات لدى بعض المؤرخين العرب القدامي من أمثال العلامة عبد الرحمان بن خلدون عند حديثه على مواطن ذوي عبيد الله أحد القبائل المتوطنة في الجزائر فيقول: "فمواطنهم من بين تلمسان إلى وجدة إلى مصب وادي ملوية في البحر ومنبعث وادي صامن القبلة وتنتهي رحلتهم في القفار إلى قصور توات وتمنطيت وربما عاجوا إلى ذات الشمال إلى تاسابيت وتوكرارين وهذه كلها رقاب القفر إلى بلد السودان..."[4] كما يذكر أنّ بلاد السودان أغلب فاكهتهم تأتي من هذه المنطقة.

ويشكل هذا الإقليم نقطة التقاء وتجمع لمجموعة كبيرة من القبائل والأجناس البشرية، تتمايز هذه الأجناس والقبائل في ما بينها بلهجاتها المحلية المختلفة ، إضافة إلى تمايز عاداتها وتقاليدها، غير أن ما يجمع هذه الخلايا التجمعية الكبرى أكثر بكثير مما يفرقها. فبغض النظر عن عناصر الهوية الثابتة من وطن ودين وتاريخ، تأتي اللغة العربية الوطنية والرسمية لتكون لسانا موحدا للجميع، وتكون رافدا أساسيا لما أصبح يشكل لهجة محلية تواتية جامعة تضرب فيها العامية العربية بسهم وافر بحكم عوامل عدة. ويبقى الجزء اليسير لبقية اللهجات، وهذا ما جعلها تقترب كثيرا من اللغة العربية الفصحى إذ يكاد يكون الفارق الوحيد بينهما متمثلا في الإعراب فقط.[5]

وأما بالنسبة للموقع فإنها تمثل منطقة عبور ما بين سفوح الأطلس الجنوبي وبلاد السودان، يحدّها من الشمال العرق الغربي وهضبة تادمايت، ومن الجنوب هضبة مويدير ويشكل واد الساورة الطريق التجاري لمنطقة توات، كما تقع هذه المنطقة بين خطي طول 4 غربا إلى 1 شرقا وبين خطي عرض 26 . 30 شمالا، وتنقسم إلى ثلاثة أقاليم هي:

إقليم تنجورارين . إقليم توات الوسطى . إقليم تيديكلت.[6]

وما دامت دراستنا ستتعلّق بالإقليم الأخير دون قسِيمَيه الآخرين، فإننا سنقتصر عليه في التعريف به دون سواه من حيث موقعه وتاريخه وأهم الأماكن التي يتضمّنا.

2) التعريف بإقليم تيديكلت وقصوره.

توجد تيديكلت بين توات الأصل غربا وهضبة تادمايت شمالا وهضبة مويدر جنوبا، يخترقها وادي "أقرابا" الذي يصبّ في واد مسعود نحو الجنوب الغربي . وتعني تيديكلت باللغة البربرية كف اليد أو اليد المفتوحة. ومن أهم قصورها: قصور عين صالح، وقصور إينغر وقصر تيط وقصور أقبلي وقصور آولف هذه الأخيرة التي ستكون محلّ دراستنا.[7]

3) التعريف بمنطقة آولف:

و تقع في نهاية منخفض تادمايت، وتبعد بحوالي ثمانين كيلومترا شمال شرق رقان، محصورة بين خطي 28 و 30 و 27 و 30 شمالا وخطّي الطول 0 و 30 شرقا و 1 و 30 غربا، بعلو فوق سطح البحر يقدّر ب: 290م، وهي عبارة عن أرض مسطحة منبسطة قليلة التلال والمرتفعات، مليئة بالكثبان الرملية، عامرة بالنخيل، وتعرف لدى البعض بتيديكلت الغربية تمييزا لها عن الشرقية التي هي عين صالح وضواحيها. كما تنقسم إلى :

. قصور أعراب تيديكلت: تمقطن ، قصبة سيدي ملوك، زاوية مولاي هيبة، قصبة مولاي الطاهر، قصبة مولاي عبد الله، أولف الشرفاء، تقراف، قصبة حبادات، قصبة بلال، زاوية حينون، قصبة عمانات، قصبة أولاد شيل.

. قصور أقبلي: ساهل، أركشاش، المنصور، قصبة سيدي العابد.

. قصر تيط: قصبة الشرفاء.[8]

وأولف الوسط هي البلدية الأم بالنسبة لبلديات دائرة أولف وهي المركز الرئيس لإدارة الاستعمار البائد أي مقر الحكام العسكريين الفرنسيين المستعمريين.[9]

وقد كانت مدينة أولف تابعة لولاية الواحات "ورقلة" دائرة عين صالح. ولما تأسست ولاية أدرار بموجب التقسيم الإداري للسبعينات 1974م تم إلحاقها بها بدائرة رقان، إلى أن أصبحت دائرة مستقلة في 1985م، وتعتبر منطقة أولف وتيدكلت عموما ممرا للقوافل التجارية العابرة للصحراء في اتجاه الدول الإفريقية، ولهذا اهتم بها الفرنسيّون قصد التعرف على طرق القوافل وتحديدها بالاعتماد على دراسة كتب الرحالة العرب الذين جابوا الصحراء مثل ابن بطوطة، الإدريسي، ابن حوقل الحسن الوزان، ابن خلدون وغيرهم.[10]

ثانيا: **بعض الدراسات التي عنيت بالعامية وعلاقتها بالفصحى.**

1) في القديم:

لقد كان الاهتمام باللهجات ولغة العامة الشغل الشاغل لعلماء اللغة في القديم والحديث، وذلك ما نجده متجليًا في جهودهم المنصبة ضمن تصحيح لحن العوام في القديم، ومن علماء اللغة الذين اهتموا بذلك في القديم نجد : الكسائي (189هـ) في كتابه :" ما تلحن فيه العوام" وكان غرضه أن يصلح ألسنة العوام من تحريف الكلام الفصيح، ثم توالت المؤلفات بعده فجاء ابن السكيت*(244هـ) وألف كتابه إصلاح المنطق ومن بعده جاء الإمام ثعلب ووضع الفصيح ، وينهض بهذا العمل أئمة للعربية في القرون التالية في مختلف البلدان الإسلامية المختلفة، أذكر من بينهم أبا بكر الزُّبَيدي

الأندلسي* (379هـ) في كتابه لحن العوام في الأندلس، وتتكاثر المؤلفات في بيان لحن العوام في البلدان العربية، فيؤلف ابن مكّي المتوفي في أول القرن السادس الهجري كتابا في لحن العامة بصقلية، ويسمّيه:" تثقيف اللسان"، ولا يلبث الحريري*(516هـ) صاحب المقامات المشهورة فيؤلف كتابه:" درّة الغوّاص في أوهام الخواص"، ويكمله الجواليقي*(540هـ) بكتابه: "تكملة إصلاح ما تخلط فيه العامة"، ويؤلف ابن هشام اللخمي الأندلسي* (577هـ) كتابه: "المدخل إلى تقويم اللسان وتعليم البيان" والقرن السادس الهجري يؤلف ابن الجوزي* كتابه: تقويم اللسان في لحن عامة بغداد.[11]

والملاحظ على جميع هذه المؤلفات أن أصحابها كانوا يسعون جاهدين إلى ردّ العامية إلى أصلها الفصيح، بعدما حرّفتها ألسنة العوام في مختلف الأمصار، وهذا كله ما يدلّ على أنها لم تفقد هذه الاستعمالات هويتها التي كانت عليها قبل أن تعدو عليها عادية اللحن. ولعل هذا العمل لم يقتصر على علمائنا القدماء دون سواهم بل حتى في عصرنا الحديث هناك ثلة من العلماء ممن انبروا إلى ردّ الاستعمالات الشائعة في لغة العامة إلى أصولها في الفصحى.

2) في الحديث:

لعلّ أشهر كتاب عني بإصلاح ما حرّفته العامة في عصرنا الحديث هو كتاب الدكتور شوقي ضيف الموسوم ب: "تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات" ، وذلك لأنّه شمل مستويات اللغة جميعها وكان يخصّ في دراسته البيئة التي نشأ فيها وهي مصر، أما بخصوص الجزائر فنجد أوّل من صنّف كتاباً قريبا من هذا الباب

الدكتور محمد بن أبي شنب بعنوان: "الألفاظ التركية والفارسية الباقية في اللهجة الجزائرية" وهو محاولة لجمع الألفاظ التركية والفارسيّة التي لا زالت موجودة في استعمالات اللهجة الجزائرية، ثم يأتي من بعده: الدكتور عبد الملك مرتاض الذي ألف كتابه : "العامية الجزائرية وعلاقتها بالفصحى"، وهو كتاب يعنى بشكل مباشر بالتأصيل للهجة الجزائرية في اللغة العربية الفصحى.

هذا فيما يخص الجزائر عامّة وأما فيما يخص الصحراء الجزائرية وبالتحديد ولاية أدرار توات سابقاً، فإننا نجد كتاب العلامة الشيخ محمد باي بلعالم* رحمه الله : "الرحلة العليّة إلى منطقة توات" الذي عقد فيه فصلاً بعنوان: التخطيط اللغوي في منطقة توات، جاء في مقدّمته: "بما أنّ تواتاً منطقة قديمة سكنها البرابرة قبل الإسلام ونزح إليها قبائل عربية وغير عربية إفريقية وفرنسية وتركية وعبرية وشلحية وكل طائفة لها لغتها فانصهرت تلك اللغات باللغة العربية الفصحى والدارجة، وبقيت تلك اللغات على ألسن سكان توات، منها بقايا من اللغة البربرية ؛ لأنّ من المعلوم كما قال ابن خلدون لا عربية في إفريقيا قبل الإسلام لهذا نجد في محيطنا أسماء موروثة عن البربرية باقية على لهجتها وكذلك التركية والكورية والعربية والزناتية وإن كانت نوعا من اللغات ابربرية، وهذه الأسماء تعم كل المحيطات." [12]

ويواصل الشيخ محمد باي عرضه لهذه الكلمات على طريقة الحقوق الدلالية، واضعا كل مجموعة منها تحت عنوان معين أذكر من ذلك:

- الثقافة الدينية والتربوية من خلال اللغة الدارجة الممتزجة من عدة لغات دارجة.

- الثقافة المنزلية من خلال اللغة الدارجة الممتزجة بعدة لغات.
- الثقافة اللغوية للآلات المنزلية وغيرها من خلال اللغة الدارجة الممتزجة من لغات شتى غير عربية.
- ثقافة الألبسة من خلال اللغة الدارجة الممتزجة.
- الثقافة الفلاحية من خلال التخطيط اللغوي الدارجي وأسماء العينيات من اللغة الدارجة الممتزجة بعدة لغات غير عربية.
- ثقافة الموارد المائية من خلال اللغة الدارجة غير العربية بربرية وغيرها.
- من خلال التخطيط اللغوي الدارجي أسماء غير عربية متعلقة ببعض الحيوان الإبل والبغال والحمير والخيل.
- ثقافة المأكولات من خلاالللغة الدارجة البربرية وغيرها.
- ثقافة متعددة لبعض الكلمات البربرية والفرنسية والكورية.
- ثقافة بعض الكلمات المتعددة في المحيط لا زالت باقية على أصالتها في اللغات المتعددة.[13]

رغم سعي الشيخ محمد باي بلعالم إلى جمع وترتيب هذه الكلمات وفق حقول مفهومية معينة، فإنّ عمله هذا لا يبعد كثيرا عن عمل أصحاب المعجمات الموضوعية، كما أنه حرص على أن يبين في أثناء عرضه لكل عنوان علاقة المفردات بغيرها من اللغات الممتزجة فيها،فكان ينصّ عليها بذكر اسمها.

وغير بعيد عن هذا الجهد العظيم نجد كتاب الدكتور أحمد جعفري الموسوم ب:" اللهجة التواتية الجزائريّة معجمها بلاغتها أمثالها وحكمها عيون أشعارها" والذي جاء جامعا مانعا لجميع ما تعلّق باللهجة التواتية على جميع المستويات، حتى الجانب البياني والبلاغي فيها حاول أن يؤصّل له في الأدب العربي من اللغة الفصيحة.

ونجده يتفق مع ما ذهب إليه الشيخ محمد باي بلعالم رحمه الله من أن أغلب اللغات التي امتزجت باللهجة التواتية هي البربرية والزناتية والفرنسية وبهذا الصدد يقول:"وبنظرة أولية لطبيعة اللهجة التواتية في أصولها وجذورها الأولية ، وبغض النظر عن اللغة العربية الأم لهذه اللهجة كما ذكرنا، فإننا لا نجدها تخرج عن روافدها الفرعية عن لغة البربر أو الزناتة الأصليين أو لغة الطوارق ال>ين استقروا بالمنطقة منذ القديم. ويضاف إلى كل هذا وذاك لغة المستعمر الفرنسي إبان احتلاله للجزائر."[14]

ولعلّ ما يميز الدكتور أحمد جعفري في كتابه هذا هو الصبغة العلمية الأكاديمية، فقد قسم هذه الدراسة حسب مستويات اللغة، فبدأ بالجانب المعجمي على مستوى القواعد والبنية الصرفية للكلمة، ثم الجانب البلاغي الذي شمل مبحثي البيان والبديع ، وأخير الجانب الأدبي الذي يشمل الأمثال والحكم الشعبية وعيون الشعر الشعبي. وكان في عمله هذا يعود إلى المعجمات العربية ليصّل لكل كلمة ، أو تركيب أو أسلوب ورد في اللهجة التواتية.

وبالرغم من كل ذلك يبقى كتاب الدكتور أحمد جعفري شاملا يتّسم بالعمومية في التناول، وهو ما حدا بنا لأن نفرد أقليم تيديكلت وهو أحد

الأقليم المكونة لمنطقة توات أي أدرار بهذه الدراسة، نظرا لوجود كلمات ومفردات خاصّة به لا سيّما في منطقة آولف، وليس إقدامنا على هذا تشجيعا منا للعامية أو إحياءً منا لها على حساب الفصحى[15] كما يقول الدكتور عبد المللك مرتاض، ولكن لأغراض علمية بحتة تهدف إلى التقير في تراث المنطقة وسبر أغواره وأسراره الخفية التي لا تستجلى إلا بالبحث العلمي الجادّ.

ثالثا: أصول بعض مفردات اللهجة العامية في إقليم تيدكلت "آولف" وعلاقتها بالفصحى.

01 . **كلمة**: "**أطْرَنُّو**" والتي تستخدم لما يغلب فيه الظنّ والشكّ؛ وأصلها في الفصحى هو: "أظُنُّ" لكنّ ألسنة العوام قد تلعّبت بها فأصبحت الظاء طاءً وأقْحِمتْ الراء بين النون والظاء، كما أشْبعت حركة الحرف الأخير بما يناسبه.

02 . **كلمة**: "**التّفَالْ**" حيث تستخدم عند المرأة الأولفية عندما تريد البدء في عملية الطحين، فيقال: اتّقّل الرّحى، ومعنى ذلك أن تبسط لها فراشاً من جلد توضع فيه حتى يسقط الطحين فيه، وأصل هذه الكلمة "التّقَالْ" في العربية الفصحى هو: "الثُّفَال" . فأبدلت الثاء تاءً في العامية، قال أبو منصور الأزهريّ(370 هـ) في معجمه تهذيب اللغة: " الثِّفَال: الجِلْد الَّذِي يُبْسط تَحت رَحَا اليَد لِيَقِيَ الطَّحِينَ من التُّراب؛وَمِنْه قولُ زُهير يَصف الْحَرب: فَتَعْرككم عَرْكَ الرَّحَا بثِفَالِها ... وتَلْقَح كِشَافاً ثمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِم"[16] ..

وعند ابن منظور(711هـ) في لسان العرب: "الثِّفَالُ: الْجِلْدَةُ تُجْعَلُ حَوْلَ الرَّحَى تُمْسِكُ الدَّقِيقَ".[17]

03 . كلمة "**الحَوْشْ**" وتطلق لموضع قضاء الحاجة قديماً؛ فمنه ما صنع من خشب ومنه دون ذلك. وأصله في الفصحى: "الحَشّ" أو "الحُشّ" وكانت تطلق على البستان؛ لكنّهم لما كانوا يقضون حاجاتهم في البساتين انتقلت الدلالة إلى موضع قضاء الحاجة، فتلعّبت بها ألسنة العامة فأقحموا الواو بين الحاء والشين فصارت "الحَوْشْ".قال أبو العبّاس الفيّومي(770هـ) في معجمه المصباح المنير: " الْحَشُّ الْبُسْتَانُ وَالْفَتْحُ أَكْثَرُ مِنْ الضَّمِّ وَقَالَ أَبُو حَاتِمٍ يُقَالُ لِبُسْتَانِ النَّخْلِ حَشٌّ وَالْجَمْعُ حُشَّانٌ وَحِشَّانٌ فَقَوْلُهُمْ بَيْتُ الْحُشِّ مَجَازٌ لِأَنَّ الْعَرَبَ كَانُوا يَقْضُونَ حَوَائِجَهُمْ فِي الْبَسَاتِينِ فَلَمَّا اتَّخَذُوا الْكُنُفَ وَجَعَلُوهَا خَلَفًا عَنْهَا أَطْلَقُوا عَلَيْهَا ذَلِكَ الِاسْمَ".[18]

04 . "**الخبز الرقيق أو الرّقّاقي**" وهو الخبز الذي تخبزه المرأة الأولفية من عجين الزرع على "الطاجين" فيأتي دائري الشكل رقيقاً ويقدّم خاصة في المناسبات مثل الختان والأعراس، ويعد من الأكلات الشعبية الأكثر شعبية في المنطقة. وأصله في الفصحى"خبزٌ رُقَاق" أي رقيق قال الفيّوميّ:" وَخُبْزٌ رُقَاقٌ بِالضَّمِّ أَيْ رَقِيقٌ الْوَاحِدَةُ رُقَاقَةٌ "[19].

05 . كلمة "**الزَّرْزُور**" وهو طائر معروف. وأصله في الفصحى بضم الزّاي قال الفيّومي:" وَالزُّرْزُورُ بِضَمِّ الْأَوَّل نَوْعٌ مِنْ الْعَصَافِيرِ.".[20]

06 . كلمة "**السَمَخْ**" تطلق على سواد القدر الذي تصنع منه الدواة وأصله في الفصحى: "السُّخَام" فحدث فيه تقديم وتأخير في الحروف وحذف للألف. قال الأزهري:" السُّخَامُ: سَوادُ الْقِدْرِ يُقَال مِنْهُ سَخَّمْتُ وَجْهَهُ.".[21]

07 . كلمة "**السّفُوف**" تطلق على التمر اليابس المكسر الذي يحضّر بطريقة تقليدية واحترافية، ثم يؤكل مُقدَّم الوجبات وله مكانة خاصّة عند أهل المنطقة.

والأصل فيه أنّه يطلق عاماً على كلّ شيء يؤكل يابساً قال الأزهري:" سَفِفْتُ السَّوِيقَ والدَّواءَ وَنَحْوَهُمَا، بِالْكَسْرِ، أَسَفُّه سَفّاً واسْتَفَفْتُه: قَمِحْتُه إِذَا أَخذته غَيْرَ مَلْتُوتٍ، وَكُلُّ دَواء يُؤْخَذُ غَيْرَ مَعْجُونٍ فَهُوَ سَفُوفٌ،بِفَتْحِ السِّينِ، مِثْلَ سَفُوفِ حَبِّ الرُّمان وَنَحْوِهِ، وَالِاسْمُ السُّفّةُ والسَّفُوفُ." [22]

08 ـ كلمة "**صَفَقَ**" وتعني اللطم على الوجه بقوة، مع أداء لهجيّ خاصّ بحرف القاف. وأصله في الفصحى:سفَقَ قال الفيّومي: " سَفَقْتُ الْبَابَ سَفْقًا مِنْ بَابِ ضَرَبَ أَغْلَقْتُهُ وَأَسْفَقْتُهُ بِالْأَلِفِ لُغَةٌ وَسَفَقْتُ وَجْهَهُ لَطَمْتُهُ".[23]

09 ـ كلمة "**استّى**" بمعنى انتظر. وأصلها في الفصحى: تسنّى بمعنى بقي سنواتٍ عند فلان قال الفيّومي: " وَتَسَنَّيْتُ عِنْدَهُ أَقَمْتُ سِنِينَ" [24].ويظهر أن العامّة قد حرّفته وتلعّبت به قليلا، رغم بقائه على دلالته الأولى.

10 . "**القازوز**" ويطلق على مشروب غازيّ معروف يحفظ في زجاجات، وأصله في الفصحى : "القازوزة" قال أبو نصر الجوهري(393 هـ): "والقازوزَةُ: مشربة، وهي قدح".[25] وعند الفيّومي:" وَالْقَازُوزَةُ إنَاءٌ يُشْرَبُ فِيهِ الْخَمْرُ.".[26] ويظهر أن دلالتها قد ارتقت من الإناء الذي يوضع فيه الخمر وهي أم الخبائث، إلى مشروب طيّب. مع تغيير في البنية بحذف التاء الأخيرة عند العامة.

11 . "كَرْفَصْ" وتشيع هذه الكلمة كثيرا على ألسنة الأمهات في حالة الغضب من الأبناء، وخاصة إذا تأخر الابن في العودة إلى المنزل فإن أمّه تدعو عليه قائلةً: يعطيك كرفص. والمقصود بها الشلل وعدم القدرة على الحركة بسبب عجز في قدميه، وهو المعنى الذي تعنيه في اللغة الفصحى أو يقرب منه، مع إبدال الصاد سيناً، وأحرف الصفير كثيرا ما يعتقب بعضها بعضا .

قال ابن منظور : "والكَرْفسَة: مَشْيُ المُقيَّد. وتكَرْفس الرَّجُلُ إِذا دَخَلَ بَعْضُهُ فِي بَعْضٍ." [27]

12. "**التكة**" وهي ما يشد به السروال حتى أصبحت في العامية مركبة معه تركيبا إضافيا فيقال: سروال التكة، والأصل فيها أنها عربية فصيحة قال الفيومي: "التِّكَّةُ مَعْرُوفَةٌ وَالْجَمْعُ تِكَكٌ مِثْلُ: سِدْرَةٍ وَسِدَرٍ قَالَ ابْنُ الْأَنْبَارِيِّ وَأَحْسَبُهَا مُعَرَّبَةً وَاسْتَتَكَّ بِالتِّكَّةِ أَدْخَلَهَا فِي السَّرَاوِيلِ." [28]

13. "**الذَّافِر**" وتطلق على الشخص الذي تنبعث منه رائحة كريهة، من إبطه أو بسبب العرق أو الصنان، وهذ كلمة فصيحة قال الفيومي: "ذَفِرَ الشَّيْءُ ذَفَرًا فَهُوَ ذَفِرٌ مِنْ بَابِ تَعِبَ وَامْرَأَةٌ ذَفِرَةٌ ظَهَرَتْ رَائِحَتُهَا وَاشْتَدَّتْ طَيِّبَةً كَانَتْ كَالْمِسْكِ أَوْ كَرِيهَةً كَالصُّنَانِ"[29] غير أنّ العامة جعلته خاصّا بالصُّنان دون الرائحة الطيّبَة.

14 . "الرَّحبَة" وهي المكان الواسع الذي يجتمع فيه الناس وخاصة المساجد، فلا يكاد يخلو مسجد من رحْبَة تكون لصيقة به، يصلي فيها الناس الصلوات الخمس في أيام الصيف تفادياً للدخول إلى قاعة المسجد حيث الحرارة المرتفعة، وهي أيضا كلمة عربية فصيحة جاء في المصباح المنير: "وَرَحْبَةُ الْمَسْجِدِ السَّاحَةُ الْمُنْبَسِطَةُ قِيلَ بِسُكُونِ الْحَاءِ وَالْجَمْعُ رِحَابٌ "[30]

15 . "المَسْحَة" وهي اسم آلة تستخدم في الفلاحة لتقليب الأرض وللحفر وأعمال أخرى، وأصلها في الفصحى المسحاة قال الفيومي: " الْمِسْحَاةُ بِكَسْرِ الْمِيمِ هِيَ الْمِجْرَفَةُ لَكِنَّهَا مِنْ حَدِيدٍ وَالْجَمْعُ الْمَسَاحِي" [31]

16 . "السَّير" وهو عبارة عن خيط يقدّ من جلد المواشي بعد نتف وبرها، ويستخدم في خياطة النعال، نظرا لأنّ منطقة تيديكلت ولا سيما آولف معروفة مشهورة بصناعة النعال الجلدية، وهذه الكلمة أيضا فصيحة وردت بالمعنى نفسه في المصباح المنير عند قوله:" وَالسَّيْرُ الَّذِي يُقَدُّ مِنْ الْجِلْدِ جَمْعُهُ سُيُورٌ مِثْلُ: فَلْسٍ وَفُلُوسٍ." [32]

17. "شخْلَبَ" وتستخدم هذه الكلمة تحديدا عندما يسيل الدم من رأس أحدهم بفعل فاعل، فيقال في العامية:" شخلب دمو" وأصلها في الفصحى "شخبَ" قال الفيومي:" شَخَبَتْ أَوْدَاجُ الْقَتِيلِ دَمًا شَخْبًا مِنْ بَابَيْ قَتَلَ وَنَفَعَ جَرَتْ وَشَخَبَ اللَّبَنُ وَكُلُّ مَائِعٍ شَخْبًا دَرَّ وَسَالَ وَشَخَبْتُهُ أَنَا يَتَعَدَّى وَلَا يَتَعَدَّى."33

18." فَدَخَ" وتستخدم هذه الكلمة حين يقوم شخص بشجّ رأس شخص آخر بحجر مثلاً، وهي عربية فصيحة، غير أن العامة تبدل الخاء غينا ، قال الجوهري:" الفدغ: شدخ الشئ المجوف. يقال فَدَغْتُ رأسه أفْدَغُهُ فَدْغاً.34"

19. "الشَّطارة" وتعني عند العامة أن يكون الشخص ذا بطش ومكر في قضاء الحاجات، وهي عربية فصيحة جاء في المصباح:" وَمِنْهُ يُقَالُ شَطَرَ فُلَانٌ عَلَى أَهْلِهِ يَشْطُرُ مِنْ بَابِ قَتَلَ إذَا تَرَكَ مُوَافَقَتَهُمْ وَأَعْيَاهُمْ لُؤْمًا وَخُبْثًا وَهُوَ شَاطِرٌ وَالشَّطَارَةُ اسْمٌ مِنْهُ."[35] ولقد عرفت هذه الكلمة ارتقاءً، إذ الشخص الشاطر عند أهل المنطقة هو شخص محمود ومرغوب فيه.

20 . "الصندالة" وهي نوع من الأحذية تلبسه العامة ذو هيئة وشكل مخصوصين، وهي كلمة أعجمية قال الفيومي: "وَالصَّنْدَلَةُ كَلِمَةٌ أَعْجَمِيَّةٌ وَهِيَ شِبْهُ الْخُفِّ وَيَكُونُ فِي نَعْلِهِ مَسَامِيرُ وَتَصَرَّفَ النَّاسُ فِيهِ فَقَالُوا تَصَنْدَلَ إذَا لَبِسَ الصَّنْدَلَةَ" [36]

21." الطاجين" وهو اسم أداة تستخدم للقلي وأصلها في العربية الفصحى: الطَّاجن قال الفيومي: "الطَّاجِنُ مُعَرَّبٌ وَهُوَ الْمِقْلَى وَتُفْتَحُ الْجِيمُ وَقَدْ تُكْسَرُ وَالْجَمْعُ طَوَاجِنُ وَالطَّيْجَنُ وِزَانُ زَيْنَبَ لُغَةٌ وَجَمْعُهُ طَيَاجِنُ."[37] وعند الأزهري في التهذيب يوردها ضمن المعرّب قال:" طجن : وقَوْلهم: للطَّابِقَ الَّذِي يُقْلَى عَلَيْهِ اللَّحْمُ: الطَّاجِنُ."[38] والعامة تشبع الجيم حتى تتولد عنها ياء.

22 . "الطَّاس" وهو الإناء أو المعون الذي يشرب فيه عند العامة وربما يؤكل فيه أيضا وأصله في العربية الفصحى الطست قال الفيومي: "الطَّسْتُ قَالَ ابْنُ قُتَيْبَةَ أَصْلُهَا طَسٌّ فَأُبْدِلَ مِنْ أَحَدِ الْمُضَعَّفَيْنِ تَاءٌ لِثِقَلِ اجْتِمَاعِ الْمِثْلَيْنِ لِأَنَّهُ يُقَالُ فِي الْجَمْعِ طِسَاسٌ مِثْلُ سَهْمٍ وَسِهَامٍ وَفِي التَّصْغِيرِ طُسَيْسَةٌ وَجُمِعَتْ أَيْضًا عَلَى طُسُوسٍ بِاعْتِبَارِ الْأَصْلِ وَعَلَى طُسُوتٍ بِاعْتِبَارِ اللَّفْظِ قَالَ ابْنُ الْأَنْبَارِيِّ قَالَ الْفَرَّاءُ كَلَامُ الْعَرَبِ طَسَّةٌ وَقَدَ يُقَالُ طَسٌّ بِغَيْرِ هَاءٍ وَهِيَ مُؤَنَّثَةٌ وَطَيِّئٌ تَقُولُ طَسْتٌ كَمَا قَالُوا فِي لِصٍّ لِصْتٌ وَنُقِلَ عَنْ بَعْضِهِمْ التَّذْكِيرُ وَالتَّأْنِيثُ فَيُقَالُ هُوَ الطَّسَّةُ وَالطَّسْتُ وَهِيَ الطَّسَّةُ وَالطَّسْتُ وَقَالَ الزَّجَّاجُ التَّأْنِيثُ أَكْثَرُ كَلَامِ الْعَرَبِ وَجَمْعُهَا طَسَّاتٌ عَلَى لَفْظِهَا وَقَالَ السِّجِسْتَانِيّ هِيَ أَعْجَمِيَّةٌ مُعَرَّبَةٌ وَلِهَذَا قَالَ الْأَزْهَرِيُّ هِيَ دَخِيلَةٌ فِي كَلَامِ الْعَرَبِ لِأَنَّ التَّاءَ وَالطَّاءَ لَا يَجْتَمِعَانِ فِي كَلِمَةٍ عَرَبِيَّةٍ."[39]

23 . "الدنفسة" وهي بساط ثقيل يقي برد الشتاء، يجعله النائم على ظهره، وأصلها في الفصحى: الطنفسة قال الفيومي:" الطِّنْفِسَةُ بِكَسْرَتَيْنِ فِي اللُّغَةِ الْعَالِيَةُ وَاقْتَصَرَ عَلَيْهَا جَمَاعَةٌ مِنْهُمْ ابْنُ السِّكِّيتِ وَفِي لُغَةٍ بِفَتْحَتَيْنِ وَهِيَ بِسَاطٌ لَهُ خَمْلٌ رَقِيقٌ وَقِيلَ هُوَ مَا يُجْعَلُ تَحْتَ الرَّحْلِ عَلَى كَتِفَيْ الْبَعِيرِ وَالْجَمْعُ طَنَافِسُ. 40 " ويظهر أنّ العامّة قد أبدلت الدال طاءً فحرّفته عن وجهه الفصيح.

24 . "الرجُلُ يضْلَعْ" تقول العامة في منطقة تيديكلت للرجل الأعرج الذي يمشي وفيه عرج في أحدى ساقيه إنه "يضْلَع" وأصلها في الفصحى: "يظْلع " بالظاء والعامة حرّفته فنطقته بالضاد وهذا ما نصّ عليه صاحب المصباح بقوله:" ظَلَعَ الْبَعِيرُ .وَالرَّجُلُ ظَلْعًا مِنْ بَابِ نَفَعَ غَمَزَ فِي مَشْيِهِ وَهُوَ شَبِيهٌ بِالْعَرَجِ وَلِهَذَا يُقَالُ هُوَ عَرَجٌ يَسِيرٌ." 41

25 ." لعْبايَةْ" وهي لباس معروف يرتديه الرجل خاصة إذا قصد المسجد واصلها في الفصحى العباءَة وفيها لغة أخرى هي العبايَة، ومن ثم فهي ليست بعامّية ولا دارجة قال الفيومي بهذا الصدد:" الْعَبَاءَةُ بِالْمَدِّ وَالْعَبَايَةُ بِالْيَاءِ لُغَةٌ وَالْجَمْعُ عَبَاءٌ بِحَذْفِ الْهَاءِ وَعَبَاءَاتٌ أَيْضًا" 42

26 . "غدْوا" يقال في العامية سألتقي بك "غدْوا" ويعني بذلك غداً، وهذه لغة ثابتة في الفصحى كما جاء في المصباح المنير:" وَالْغَدُ الْيَوْمُ الَّذِي يَأْتِي بَعْدَ يَوْمِكَ عَلَى أَثَرِهِ ثُمَّ تَوَسَّعُوا فِيهِ حَتَّى أُطْلِقَ عَلَى الْبَعِيدِ الْمُتَرَقَّبِ وَأَصْلُهُ غَدْوٌ مِثْلُ فَلْسٍ لَكِنْ حُذِفَتْ اللَّامُ وَجُعِلَتْ الدَّالُ حَرْفَ إعْرَابٍ قَالَ الشَّاعِرُ

لَا تَقْلُوَاهَا وَادْلُوَاهَا دَلْوَا ... إنَّ مَعَ الْيَوْمِ أَخَاهُ غَدْوًا." 43

27 . "لمْغرْفَه" وهي الملعقة التي يتناول بها الطعام وتعرف لدى العامة كثيرا بـ: لمْغرفَة وهي عربية فصيحة كما جاء في المصباح:" وَالْمِغْرَفَةُ بِكَسْرِ الْمِيمِ مَا يُغْرَفُ بِهِ الطَّعَامُ وَالْجَمْعُ مَغَارِفُ." 44

30 . "فَدَخْ" يقال بالعامية فدَخ الشيء إذا كسره بقوة فأحدث صوتا، وأصلها في الفصحى: فضَخَ والعامّة حرّفته فأبدلت الضاد دالا؛ مع الاحتفاظ بالمعنى

نفسه قال الفيومي: "الْفَضْخُ كَسْرُ الشَّيْءِ الْأَجْوَفِ وَهُوَ مَصْدَرٌ مِنْ بَابِ نَفَعَ وَفَضَخْتُ رَأْسَهُ فَانْفَضَخَ أَيْ ضَرَبْتُهُ فَخَرَجَ دِمَاغُهُ." [45]

31 ." لقْلَتْ" وتطلق على الحفر التي يتجمع فيه الماء، وهي عربية فصيحة قال الفيومي:" وَالْقَلْتُ نُقْرَةٌ فِي الْجَبَلِ يُسْتَنْقَعُ فِيهَا الْمَاءُ وَالْجَمْعُ قِلَاتٌ مِثْلُ سَهْمٍ وَسِهَامٍ." 46

32 . "لقْلاص" وهو ما يخرجه المريض من طعام عبر فمه، وفي الفصحى هو القلاس والتقيّؤ والعامة أبدلت الصاد بالسين لاقترابهما في الصفة قال الفيومي:" قَلَسَ قَلْسًا مِنْ بَابِ ضَرَبَ خَرَجَ مِنْ بَطْنِهِ طَعَامٌ أَوْ شَرَابٌ إلَى الْفَمِ وَسَوَاءٌ أَلْقَاهُ أَوْ أَعَادَهُ إلَى بَطْنِهِ إذَا كَانَ مِلْءَ الْفَمِ أَوْ دُونَهُ فَإِذَا غَلَبَ فَهُوَ قَيْءٌ وَالْقَلَسُ بِفَتْحَتَيْنِ اسْمٌ لِلْمَقْلُوسِ فَعَلٌ بِمَعْنَى مَفْعُولٍ" [47]

33 . "القلْوَان" وهو ما يغطي طلع النخلة أو العرجون فيكون يابساً، وأصله في الفصحى القنْوان بالنون والعامة تبدل النون لاماً قال الفيومي: "وَالْقِنْوُ وِزَانُ حِمْلٍ الْكِبَاسَةُ هَذِهِ لُغَةُ الْحِجَازِ وَبِالضَّمِّ فِي لُغَةِ قَيْسٍ وَالْجَمْعُ قِنْوَانٌ بِالْكَسْرِ فِيمَنْ كَسَرَ الْوَاحِدَ وَبِالضَّمِّ فِيمَنْ ضَمَّ الْوَاحِدَ وَمِثْلُهُ فِي الْجَمْعِ صِنْوَانٌ جَمْعُ صِنْوٍ وَهُوَ فَرْخُ الشَّجَرَةِ" [48]

34 . "الكَدْيَه" وهي عبارة عن هضبة صخرية مرتفعة تقع في شمال منطقة تيديكلت، يراها الزائر من بعيد وعلى صخورها توجد رسومات أثرية تعود لزمن غابر، وأصل هذه التسمية عربي فصيح كما جاء في المصباح:" الْكُدْيَةُ الْأَرْضُ الصُّلْبَةُ وَالْجَمْعُ كُدًى مِثْلُ مُدْيَةٍ وَمُدًى" [49]والعامة تنطقها بفتح الكاف خلافاً للفصيح وهو الضمّ.

35 . "الكَرْنَاف" وتطلق على أصل الجريدة في النخلة وبه يستعان على تسلقها في أثناء الجني والتأبير، وهي كلمة عربية فصيحة إلا أن العامة تفتح الكاف وفي الفصيح مكسورة جاء في لسان العرب: "كرنف: الكِرْنَافُ والكُرْنَاف: أُصول الكَرَب الَّتِي تَبْقى فِي جِذْعِ السعَفِ، وَمَا قُطِع مِنَ السَّعَفِ فَهُوَ الكرَب، الْوَاحِدَةُ كُرْنَافَة وكِرْنَافَة، وَجَمْعُ الكُرْنَاف والكِرْنَاف كَرَانِيف. ابْنُ سِيدَهْ: الكُرْنَافَة والكِرْنَافَة والكُرْنُوفَة أَصل السَّعَفَةِ الْغَلِيظُ المُلتزِقُ بجِذْعِ النَّخْلَةِ، وَقِيلَ: الكَرَانِيف أُصول السعَفِ الغِلاظ العِراض الَّتِي إِذَا يَبِسَتْ صَارَتْ أَمثال الأَكتاف. وَفِي حَدِيثِ الواقِميّ: وَقَدْ ضَافَهُ رَسُولُ اللَّهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، فأَتى بِقربَتِه نَخلةً فعلّقها بكرْنافة، وَهِيَ أَصل السَّعَفَةِ الْغَلِيظَةِ. وَفِي حَدِيثِ أَبي هُرَيْرَةَ: إِلَّا بُعِثَ عَلَيْهِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ سعفَها وكَرَانِيفها أَشاجِع تَنْهَشه.وَفِي حَدِيثِ الزُّهْرِيِّ: وَالْقُرْآنُ فِي الكَرَانِيف، يَعْنِي أَنه كَانَ مَكْتُوبًا عَلَيْهَا قَبْلَ جَمْعِهِ فِي الصُّحف. وكَرْنَفَ النَّخْلَةَ: جَرَدَ جِذْعَها مِنْ كَرَانِيفه." [50]

36 . "رْكَعْ في الكاَرْ" وتعني أنه شرب من الإناء الذي خصص للشرب فيه للكبار، وعادة ما تقال للأطفال الصغار لأنهم يشربون في الإناء الكبير دون أدب ولا استحياء، وأصلها في الفصحى: كَرَعَ مع أداء وكيفية مخصوصة وهي أن يشرب الشخص من موضع الماء مباشرةً قال الفيومي:" كَرَعَ فِي الْمَاءِ كَرْعًا مِنْ بَابِ نَفَعَ وَكُرُوعًا شَرِبَ بِفِيهِ مِنْ مَوْضِعِهِ فَإِنْ شَرِبَ بِكَفَّيْهِ أَوْ بِشَيْءٍ آخَرَ فَلَيْسَ بِكَرْعٍ وَكَرِعَ كَرَعًا مِنْ بَابِ تَعِبَ لُغَةً وَكَرَعَ فِي الْإِنَاءِ أَمَالَ عُنُقَهُ إلَيْهِ فَشَرِبَ مِنْهُ." [51]

37 . "الكسْره" وتطلق على الخبز الذي يتم إعداده في الجمر بطريقة مخصوصة ويكون مصنوعا من دقيق الزرع، وبعد إعدادها تقطع قطعا صغيرة ويفرغ عليها من المرق المعدّ بلحم الضأن عادةً ،وهي من الأكلات

الشعبية الأكثر شعبية في أوساط المجتمع التيديكلتي، وهي عربية فصيحة قال الفيومي: "وَالْكِسْرَةُ الْقِطْعَةُ مِنْ الشَّيْءِ الْمَكْسُورِ وَمِنْهُ الْكِسْرَةُ مِنْ الْخُبْزِ وَالْجَمْعُ كِسَرٌ مِثْلُ سِدْرَةٍ وَسِدَرٍ." [52]

38 . "لحَس القصعة" إذا أتى على ما في جوانبها من بقايا الطعام، وهي عربية فصيحة :" لَحِسْتُ الْقَصْعَةَ مِنْ بَابِ تَعِبَ لَحْسًا مِثْلُ فَلْسٍ أَخَذْتُ مَا عَلِقَ بِجَوَانِبِهَا بِالْإِصْبَعِ أَوْ بِاللِّسَانِ وَلَحِسَ الدُّودُ الصُّوفَ لَحْسًا أَيْضًا أَكَلَهُ." [53]

39 ." لكْزُو" وتستعمل في العامة عندما يتعرض شخص ما إلى ضربة في إصبعه من قبل الباب، أو يحدث وأن يغلق على أحد أصابعه الباب فيحمر وينتفخ، وهي عربية فصيحة إلا أن دلالتها ليست مطابقة للدلالة التي يستعملها العامة لها قال الفيومي: "لَكَزَهُ لَكْزًا مِنْ بَابِ قَتَلَ ضَرَبَهُ بِجُمْعِ كَفِّهِ فِي صَدْرِهِ وَرُبَّمَا أُطْلِقَ عَلَى جَمِيعِ الْبَدَنِ." [54]

40. "الياغورت" وتطلق على العلب التي تشتمل على مسخلص من الحليب بنكهات فاكهة متعددة، وأصله بالتركية ياغرت قال الفيومي: "الْمَاسْتُ بِسُكُونِ السِّينِ وَبِتَاءٍ مُثَنَّاةٍ كَلِمَةٌ فَارِسِيَّةٌ اسْمٌ لِلَبَنٍ حَلِيبٍ يُغْلَى ثُمَّ يُتْرَكُ قَلِيلًا وَيُلْقَى عَلَيْهِ قَبْلَ أَنْ يَبْرُدَ لَبَنٌ شَدِيدٌ حَتَّى يَثْخُنَ وَيُسَمَّى بِالتُّرْكِيِّ بَاغَرْتَ." [55]

ومما تقدّم جميعا نستنتج أنّ معظم المفردات التي مرتْ معنا آنفاً لها أصل في اللغة العربية الفصحى، وإنّما تمّ تحريفها من قبل العامّة بتقديم حرف عن الأخر أو بإبدال حرف مكان حرف، كما أن أغلبها حافظ على دلالته الأصلية التي وضع لها ، وهذا لا يعني أن جميع المفردات كذلك بل

هناك مفردات ابتعدت عن الدلالة الأصلية إن تضييقا أو توسيعا حسب المعنى الذي قصدته العامة واستعملته .

---

[1] - ابن جني، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، ج1، ص34.

[2] - ينظر أحمد جعفري، اللهجة التواتيّة الجزائريّة، دار الكتاب العربي، ط1، 2013م، ج1، ص14.

[3] . ينظر المرجع نفسه، ص15.

[4] . ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدا والخبر في ايام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الاكبر، دار الفكر بيروت، د.ط، 2000، ج06، ص80.

[5] . أحمد جعفري، المرجع السابق، ج01، ص15.

[6] . محمد الصالح حوتية، توات والأزواد، دار الكتاب العربي، د.ط، 2007م، ج01، ص28.

[7] ينظر المرجع نفسه، ص35 . 36.

[8] . ينظر عبد المجيد قدي، صفحات من تاريخ منطقة آولف، دار الأبحاث، ط2، 2007م، ص18 . 19.

[9] . ينظر: محمد باي بلعالم، إرشاد الحائر في معرفة قبيلة فلان في جنوب الجزائر، دط، ص29.

[10] . ينظر عبد المجيد قدي، صفحات من تاريخ منطقة آولف، المرجع السابق، ص21.

* **ابن السكيت**(186 – 244 هـ = 802 – 858 م):هو يعقوب بن إسحاق، أبو يوسف، ابن السكيت: إمام في اللغة والادب. أصله من خوزستان (بين البصرة وفارس) تعلم ببغداد. واتصل بالمتوكل العباسي، فعهد إليه بتأديب أولاده، وجعله في عداد ندمائه، ثم قتله، لسبب مجهول، قيل: سأله عن ابنيه المعتز والمؤيد: أهما أحب إليه أم الحسن والحسين ؟ فقال ابن السكيت: والله إن قنبرا خادم علي خير منك ومن ابنيك ! فأمر الاتراك فداسوا بطنه، أو سلوا لسانه، وحمل إلى داره فمات (ببغداد). من كتبه " إصلاح المنطق – ط " قال المبرد: ما رأيت للبغداديين كتابا أحسن منه، و " الالفاظ ط " و " الاضداد " . ينظر: الأعلام للزركلي، دار العلم للملايين، ط15، 2002م، ج8، ص195.

* **أبو بكر الزُّبيدي**(316 – 379 هـ = 928 – 989 م) هو محمد بن الحسن بن عبيدالله بن مذحج الزبيدي الأندلسي الاشبيلي، أبو بكر: عالم باللغة والادب، شاعر. أصل سلفه من حمص (في الشام) ولد ونشأ واشتهر في إشبيلية. وطلبه الحكم (المستنصر بالله) إلى قرطبة، فأدب فيها ولي عهده هشاما (المؤيد بالله) ثم ولي

قضاء إشبيلية، فاستقر، وتوفي بها.من تصانيفه (الواضح – خ) في النحو، و (طبقات النحويين واللغويين – ط) و (لحن العامة – ط) و (مختصر العين – خ) في اللغة و (الاستدراك على سيبويه في كتاب الابنية – خ) رأيته (مهذبا) في مجموع من مخطوطات الفاتيكان (رقم 526 عربي) كتب سنة 622 . ينظر الأعلام للزركلي، مرجع سابق، ج6، ص82.

* **الحريري** (446 – 516 هـ = 1054 – 1122 م) هو القاسم بن علي بن محمد بن عثمان، أبو محمد الحريري البصري: الأديب الكبير، صاحب " المقامات الحريرية – ط " سماه " مقامات أبي زيد السروجي ". ومن كتبه " درة الغواص في أوهام الخواص – ط " و " ملحة الاعراب – ط " و " صدور زمان الفتور وفتور زمان الصدور " في التاريخ.و" توشيح البيان " نقل عنه الغزولي.وله شعر حسن في " ديوان " و " ديوان رسائل ".وكان دميم الصورة غزير العلم. مولده بالمشان (بليدة فوق البصرة) ووفاته بالبصرة. ونسبته إلى عمل الحرير أو بيعه. وكان ينتسب إلى ربيعة الفرس. قال مرجليوث: ترجم شولتنز وريسكه نماذج من مقامات الحريري إلى اللاتينية في القرن الثامن عشر، وظهرت لها تراجم في كثير من اللغات الاوربية الحديثة. ينظر: الأعلام للزركلي، مرجع سابق، ج5، ص177.

* **ابن الجواليقي** (466 – 540 هـ = 1073 – 1145 م) هو موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر بن الحسن، أبو منصور ابن الجواليقى: عالم بالأدب واللغة. مولده ووفاته ببغداد. كان يصلى إماما بالمقتفي العباسي وقرأ عليه المقتفى بعض الكتب. نسبته إلى عمل الجواليق وبيعها. قال ابن القفطي: وهو من مفاخر بغداد. من كتبه (المعرب – ط) في ما تكلمت به العرب من الكلام الاعجمي، و (تكملة إصلاح ما تغلط فيه العامة – ط) و (أسماء خيل العرب وفرسانها – خ) و (شرح أدب الكاتب – ط) و (العروض) صنفه للمقتفى. قال ابن الجوزى: لقيت الشيخ أبا منصور الجواليقى، فكان كثير الصمت، شديد التحرى فيما يقول، متقناً محققا، وربما سئل المسألة الظاهرة التى يبادر بجوابها بعض غلمانه، فيتوقف فيها حتى يتيقن. ينظر: الأعلام للزركلي، مرجع سابق، ج7، ص335.

* **اللخمي**(000 – 577 هـ = 000 – 1181 م) هو محمد بن أحمد بن هشام بن خلف اللخمي، أبو عبد الله: عالم بالادب. أندلسي. سكن سبتة. من كتبه " المدخل إلى تقويم اللسان وتعليم البيان – خ " و " الفصول والجمل في شرح أبيات الجمل وإصلاح ما وقع في أبيات سيبويه وفي شرحها للاعلم من الوهم والخلل – خ " في خزانة عابدين بدمشق، و " شرح الفصيح " لثعلب، و " شرح مقصورة ابن دريد – خ " و " الرد على الزبيدي في لحن العوام – خ " وغير ذلك. قال ابن الأبار: وجدت الاخذ عنه والسماع منه في سنة 557 هـ توفي بإشبيلية. ينظر: الأعلام للزركلي، مرجع سابق، ج5، ص318.

* **ابن الجوزي** (508 – 597 هـ = 1114 – 1201 م) هو عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي القرشي البغدادي، أبو الفرج: علامة عصره في التاريخ والحديث، كثير التصانيف. مولده ووفاته ببغداد، ونسبته إلى (مشرعة الجوز) من محالها.له نحو ثلاث مئة مصنف، منها(تلقيح فهوم أهل الآثار، في مختصرالسير والاخبار–ط) قطعة منه، و (الاذكياء وأخبارهم – ط) و (مناقب عمر بن عبد العزيز – ط) و (روح الارواح – ط) و (شذور العقود في تاريخ العهود – خ) و (المدهش – ط) في المواعظ وغرائب الاخبار، و

(المقيم المقعد – خ) في دقائق العربية، و (صولة العقل على الهوى – خ) في الاخلاق، و (الناسخ والمنسوخ – خ) حديث، و (تلبيس إبليس – ط) و (فنون الافنان في عيون علوم القرآن – ط) و (لقط المنافع – خ) في الطب والفراسة عند العرب، و (المنتظم في تاريخ الملوك والامم – ط) ستة أجزاء منه، واختصره فسماه (مختصر المنتظم –

خ) و (الذهب المسبوك في سير الملوك – خ) و (عجائب البدائع – خ) وكتاب (الحمقى والمغفلين – ط) و (الوفا في فضائل المصطفى – ط) في جزأين، و (مناقب عمر بن الخطاب – ط) و (مناقب أحمد بن حنبل – ط) و (صيد الخاطر – ط) آراء وسوانح، و (الياقوتة – ط). ينظر: الأعلام للزركلي، مرجع سابق، ج3، ص313.

[11]. شوقي ضيف، تحريفات العامية للفصحى في القواعد والبنيات والحروف والحركات، دار المعارف، القاهرة، ص03 . 04.

* **الشيخ محمد باي بلعالم** :هو الشيخ الجليل سيدي الحاج محمد باي بلعالم ولد سنة 1930 م في قرية (ساهل) من بلدية (أقبلي) دائرة (أولف) ولاية (أدرار) كان والده السيد الحاج محمد عبد القادر من كبار علماء تلك الجهات ترك كتاباً اسمه (تحفة الولدان فيما يجب على الأعيان) رفع فيه لواء السنة وحارب البدعة كما أنه شاعر له عدة قصائد جلها في مدح النبي – صلى الله عليه وسلم –.نشأ الشيخ في أسرة علمية متدينة اهتمت بتعليمه فقد أدخل في سن مبكرة إلى كتاب القرية (ساهل أقبلي) لحفظ كتاب الله العزيز فأتم حفظه على يد الشيخ الحافظ لكتاب الله الشيخ محمد بن عبد الرحمن بن المكي بن العالم ثم أخذ على والده المبادئ النحوية والفقهية. وهو مؤسس المدرسة القرآنية مصعب بن عمير بأولف، وافته المنية في شهر أفريل 2009م تاركا مؤلفات عديدة في شتى الميادين منها: 1 – علوم القرآن. – مصطلح الحديث.– علم الفقه.– الفرائض.– أصول الفقه.– النحو.– التاريخ.– السيرة النبوية.– وعدد من الفنون المتنوعة. ينظر: إرشاد الحائر لمعرفة قبيلة فلان في جنوب الجزائر، ص78.

[12]. محمد باي بلعالم، الرحلة العلية إلى منطقة توات، دار هومه، الجزائر، 2005م، ج02، ص338.

[13]. ينظر المرجع نفسه، ج02، ص333 . 352.

[14]. أحمد جعفري، اللهجة التواتية الجزائرية، مرجع سابق، ج01، ص16.

[15]. عبد الملك مرتاض، العامّية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص06.

[16]. الأزهري، تهذيب اللغة، تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث، ط1، 2001م،ج15،ص67.

[17]. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، ج10، ص465.

[18]. الفيّومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، المكتبة العلمية، بيروت، ج01، ص137.

[19]. الفيومي، المرجع نفسه، ج01، ص235.

[20]. المرجع نفسه، ج01، ص252.

[21] . التهذيب، مرجع سابق، ج07/ص91.

[22] . المرجع نفسه، ج09/ص152 . 153.

[23] . الفيومي ، المرجع السابق، ج01/ص279.

[24] . المرجع نفسه، ج01/ص292.

[25] . الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م، ج03، ص891.

[26] . الفيومي، المرجع السابق، ج02، ص502.

[27] . ابن منظور، المرجع السابق، ج06، ص196.

[28] . الفيومي، المرجع السابق، ج1، ص76 .

[29] . المرجع نفسه، ج1، ص208.

[30] . المرجع نفسه، ج1، ص222.

[31] . المرجع نفسه، ج1، ص268.

[32] . المرجع نفسه، ج1، ص299.

[33] . المرجع نفسه، ج1، ص306.

[34] . الجوهري، الصحاح، مرجع سابق، ج4، ص1324 .

[35] . الفيومي، المرجع السابق، ج1، ص312.

[36] . المرجع نفسه، ج1، ص336.

[37] . المرجع نفسه، ج2، ص363.

[38] . الأزهري، التهذيب، مرجع سابق، ج10، ص334.

[39] . الفيومي، المرجع السابق، ج2، ص372.

[40] . المرجع نفسه، ج2، ص374.

[41] . المرجع نفسه، ج2، ص385.

[42] . المرجع نفسه، ج2، ص391.

[43] . المرجع نفسه، ج2، ص343.

[44] . المرجع نفسه، ج2، ص445.

[45] . المرجع نفسه، ج2، ص475.

[46] . المرجع نفسه، ج2، ص512.

[47] . المرجع نفسه، ج2، ص513.

[48] . المرجع نفسه، ج2، ص517.

[49] . المرجع نفسه، ج2، ص 527.

[50] . ابن منظور، مرجع سابق، ج9، ص297

[51] . الفيومي، المرجع نفسه، ج2، ص531 . 532.

[52] . المرجع نفسه، ج2، ص533.

[53] . المرجع نفسه، ج2، ص550.

[54] . المرجع نفسه، ج2، ص558.

[55] . المرجع نفسه، ج2، ص 571.

البعد الاجتماعي في شعر الشاعر الشعبي أحمد عطاالله

الأستاذة: حميدة سعاد

المركز الجامعي: عبد الحفيظ بو الصوف

تمهيد:

الأدب الشعبي كان و لا يزال مرآة صادقة تعكس تاريخ مجتمع من المجتمعات، بل نتعرف من خلاله على حضارة شعب من الشعوب فهو يشكل صورة ناطقة متحركة، تعبر عن ثقافة هذه الشعوب و طموحاتها و تطلعاتها و آمالها و آلامها و الشعر الشعبي و هو أحد فروعه لطالما شكل معلما بارزا من معالم الذاكرة الشعبية الجزائرية، فكان ارتباطه وثيقا بحياة الإنسان و بيئته.

فالشعر الشعبي هو ديوان العرب، الذي مكن للثقافة العربية عموما و الجزائرية بصفة خاصة من أن تظل محافظة على قيمها بفضل حفاظها على موروثها الثقافي الذي يشكل ذاكرة الوعي الجمعي.

و لقد طرق الشعراء الشعبيون كل الأغراض من فخر و رثاء و غزل و حنين، و لم يغفلوا معطيات واقع الشعب الجزائري فأرخوا له بطريقتهم " و لم تكن تلك الصور التي يلتقطها الشاعر و لا الخيال الحر و لا أي مظهر آخر ليخرج الشعر من واقعيته فهي جميعا تشترك في رسم أبعاد الواقع الاجتماعي"[1]، و لقد وقف الشعراء الشعبيون يصورون جوانب من الحياة الاجتماعية فأتت قصائدهم مشحونة بمعايير تحدد قواعد للسلوك" فيها من الغضب و الثورة على الأوضاع الساسية من جهة و الغضب على تدهور

الحياة الاجتماعية بما فيها من تدني الأخلاق و فساد القيم خاصة فساد الذمم من جهة أخرى"[2].

و الشاعر السوفي أحمد بن عطاالله انطلق من واقعه المعيشي و يومياته التي خطّها شعرا جميلا ينضب بالحكم حاول من خلاله رصد هذا الواقع الاجتماعي والإشارة إلى ما يراه من مفاسد منتشرة فيه، لذا حاولت في هذه الورقة تتبع هذا البعد الاجتماعي في شعره و الكشف عنه.

التعريف بالشاعر أحمد بن عطا الله:

"ولد أحمد بن عبد القادر بن عطاالله في حي صغير بضواحي البياضة جنوب مدينة الوادي، يسمى حي العبابسة حوالي سنة 1980م و هو ينتسب إلى قبيلة العزازلة الذين يعتقد أنهم أشراف.

نشأ الطفل أحمد في البادية على رعي الغنم بعد أن تردد على كتاتيب القرية فحفظ شيئا من القرآن الكريم و لما اشتد عوده أخذ يمارس التجارة في سوق مدينة الوادي، ثم هاجر بعد ذلك إلى منطقة وادي ريغ فاستقر في قرية سيدي سليمان يعمل في غراسة النخيل و بعد الاستقلال عاد ثانية إلى مسقط رأسه فاستقر في قريته البياضة إلى ان توفي سنة1974م"[3]

لقد أشار الدكتور أحمد زغب الذي يعود له الفضل في جمع و توثيق الديوان إلى أنه بالرغم من استقرار الشاعر في البادية و لفتها انتباهه فيما أثر عنه من شعر" فإنه لم يتأثر بطرائق البدو في صياغة قصائده، و لا في مضامينها إنما كان له منحى مختلف فإذا كان البدو يتفاعلون عاطفيا مع

المواضيع و يبالغون في الغزل و الرحلة و الصحراء و التعلق بالطبيعة، فإن عطاالله لم يحفل بهذه الموضوعات إذ كانت نزعته غالبا تأملية في شؤون المجتمع و الحياة"[4] حيث ينطلق من واقع الحياة الاجتماعية، و يعتمد على ما يعتبره معايير اجتماعية و دينية.

و قد كشف الدكتور زغب أن معظم شعر عطاالله ينتمي إلى ما يطلق عليه في تونس و في دراسات محي الدين خريف على الخصوص شعر العكس، أو ما يسمى بشعر المفارقة الاجتماعية، " و العكس في اللغة هو القلب نقول عكس الكلام عكسا أي قلبه و رد آخره على أوله، و هو عند الشعراء الشعبيين ضرب من القول صار بعد ذلك غرضا من أغراضهم و هو منبعث من رؤيا اجتماعية للأوضاع التي يعيشها الشاعر مما يجعله يرى الأشياء قد صار عاليها سافلها و أن الخسيس صار سيدا و الحر صار مستعبدا للباطل، و الذئب الذي كان يخيف أصبح يختفي هاربا من الغنم... و بذلك ينقم الشاعر على الحياة و يفر إلى الموت في عالم انعكست قيمه، و في ذلك إشارات لا تخلو من رموز و إيغال في قلب الأشياء بسبب عكس الزمان و جوره"[5].

أما مصطلح المفارقة فنجده في معجم المصطلحات الفلسفية يعني " رأي أو ظاهرة مخالفة لما هو متوقع أو مألوف أو مقبول"[6] و لهذه الظاهرة أنواع عديدة و قد عرفها الأدب العربي و حضرت في الشعر الفصيح، و لم يستثنى الشعر الشعبي حيث تجلت فيه هذه المفارقات و الواضح أنه "كلما تجلت المفارقات خرج الشعر عن ذاتية الشاعر و اندمج في البنية الاجتماعية"[7] .

قد شكل شعر(أحمد بن عطاالله) رسالة نقدية موجهة لما لمسه في المجتمع من حياد عن السبل السليمة و الخروج عنها فكان شعره عينا ساهرة ترصد كل تبدل أو تغير يعتري المجتمع، أو كل تخل عن القيم الموروثة فيثور مدافعا عنها متحسرا عن الأحوال التي كان عليها المجتمع.

و كان عطاالله بحسب ما حفظته الذاكرة الشعبية له من أشعار من الشعراء الحريصين على استقامة المجتمع و إيقاظ روح الوعي فيه حتى تظل قيمه حية، فلا يتسلل إليها الفساد و لا تطالها أيادي الهدم.

و من خلال تفحصي لبعض قصائده وجدته حينا ناقدا و حينا آخر حاثا مرغبا فيما يراه أفضل من القيم فكانت هذه العناوين مواضيع شعره:

1- نقد الطباع و السلوكات السيئة لدى الفرد:

فالشاعر و من خلال إحدى قصائده يبدو ناقما على بعض الخصال السيئة التي أصبحت تستهوي أفراد المجتمع و قد نهى عنها ديننا الحنيف، ففي غمرة الجلسات الحميمية يتناسى الناس أثرها السلبي و يبالغون في الاتصاف بها و هي الغيبة و النميمة حيث هما من أكثر الصفات المساهمة في تفرقة الأفراد و غرس العداوة بين صفوفهم فيقول :

فيق حضر نفسك و سياستك أو قيس بالصحيح انبيني عن حالتك و حالي

ثور لوّح رجلك واجلس مع التريس[8] من حذاهم تمشي مدقوق بالعوالي[9]

يتحدثوا بالفارغ و اللعب بالنكيس[10] الزمان وناسة الكل سيرهم التالي

راكبين سفينة سوّاقها ابليس الغني والفقري نايا مع امثالي" [11]

إن الشاعر هنا يطرح انشغاله بقضايا مجتمعه، لأنه يدرك مدى المسؤولية الملقاة على عاتقه فمن واجبه التنبيه لمثل هذه المظاهر الدخيلة و المناقضة لما هو مرغوب فيه اجتماعيا، بحيث يحث على تجنب مثل هذه السلوكات داعيا إلى محاربتها فجلساتهم تلك جاعلين أعراض الناس مواضيع أحاديثهم شبيهة بامتطاء مركبة قائدها إبليس ما يعني المصير السيئ المنتهين إليه، و قوله " مدقوق العوالي" يعني ذلك الأثر المؤلم لكلام النفس و هم يلوكون غيرهم بألسنتهم فتماثل طعنات الرماح الموجعة في الجسد.

ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن ظواهر اجتماعية و أخلاقية منتقدا انتشارها بين الناس و هي اضمحلال صفة خوف الأفراد على بعضهم، بحيث لا تعد صفة القرابة الرابط الوحيد لبث هذه الميزة، و إنما رابط الجوار و الإنسانية عموما دافع مهم ليخاف الناس على بعضهم، فبدت نبرة الشاعر حادة و هو ناقم على سواد القلوب بحيث قال:

القلوب اسودّت كصبغة الغطيس   المستمع و العالم و الحكّمة

يعود ديمة اجلّي و إن حضر الرفيس   قال لي يا خوي في حجرتي أولالي"[12]

إن الشاعر يشير إلى انتشار مثل هذه الصفات الذميمة، فأصبح الفرد منشغلا عن التفكير في أحوال غيره لأن مصالحه أصبحت أولى.

و من جانب آخر قد غيب أصحاب الصلاح في زمن طغت فيه المصالح الشخصية، و صمّت الآذان عن سماع أصواتهم الداعية إلى الطريق السليمة، فلم تعد لهم مكانة، حيث تلاشت القيم و ضاعت و لم يعد الحديث عنها مهما فيقول:

أولملاح اتخبّت سكان في الدهاليز   يشبهو المنسية الي ما عندها امّالي

حالهم متذبل حال لغريب و هسيس   وين مسقط راسه يتعدّ صفر خالي" [13]

فغياب خيرة القوم(لملاح) الذين بيدهم إصلاح المجتمع بسبب انتشار المفاسد التي غلبت كفتها و علت ساهم بشكل كبير في اتساع الهوة بينهم و بين الأفراد، فأصبح حالهم تماما مثل الشيء المنسي المهمل.

و من جهة أخرى يتحسر الشاعر على ما أصاب المجتمع من تغيير و ظهور سلوكات كانت في عهد مضى أمور غريبة فبعدما كان مجتمعنا محاطا بقيم الحياء و التعفف، أصبحت اليوم رداء يلبسه الفرد حينا و يخلعه فقال:

الحياء و التقوى ملبوس كالبرانيس   الشّرك منصوبة اعطف على مقالي

بالرباء و الغيبة و الزور و التقلفيس   يبخلوا لتعدّى و ينسلو التالي

آه ما اكبر وحشي لا عدت نوجد ونيس   في الحياة الدنيا لا خل كان مالي"[14]

الشاعر من خلال أبياته يوجه نقدا لاذعا لمثل هذه السلوكيات، حيث القيم أصبحت مثل الأردية يصطنعها الفرد زمنا و بانقضاء مصالحه يخلعها عنه و تلك أكبر المصائب، و أضحى همّ الناس تصيّد أخطاء و نصب الأشراك

لبعضهم مما يوسع الهوّات بينهم كل لحظة، فلا يبقى للواحد أنيسا غير ماله إذ بفقدانه هو أيضا تتدهور أوضاعه لأن الفرد خسر كل المحيطين به.

و الشاعر عبر أمثلة من شعره يدعو الناس فيها إلى التحلي بالأخلاق و الدعوة لها مرارا لإصلاح الأحوال و لكن إن جار المجتمع و فسد و اختلطت أموره ،و لم تنفع مجهودات الراغب في المحافظة على هذه القيم فالأحرى بالمصلح هجرانه إذ يقول:

بلاد الّي فيها كاع[15]و راس ما تسكنش فيها الناس

ارحل و تعـــــــــدّى ما تكيدكشي بعد الرّدة [16]

الناس الّي غارولك بالسّدة [17] ما تجاورهمش بالساس "[18]

فحين تختلط أمور المجتمع و يصبح عاليه سافه، و يكيد الناس لبعضهم فالأفضل هجران المكان و عدم مجاورة من تتوسم فيه الإساءة.

2- نقد النفس و دعوتها للاعتراف بالأخطاء و التوبة:

الجميل في شعر أحمد بن عطاالله، أنه يحاسب نفسه و يوجه لها اللوم لتستقيم قبل أن ينقد مجتمعه و يدعوه للصلاح و هو في شعره بدا حريصا كل الحرص على تبني قضايا مجتمعه، فلم يتوانى في التنبيه و التحذير و الإشارة إلى كل دخيل على عاداتنا و نصّب نفسه حاميا للقيم و داعيا لها و لو على نفسه،إذ نجده في عديد القصائد ينتقد في نفسه بعض السلوكيات فيقول:

من جرايم نفسي لقّطت كل عيب في سلوك المعنى انحبّوه يتّحصر "[19]

حتى يصل لقوله:

طالبك يا ربي من نعمتك اتهيب   على الضعيف الّي كيفي ع النفس يتّنصر

فاجرة أو نصّابة و أحبالها تجيب   و الهوى راميني في غوامق البحر

حبّيت كي نتخلص كي بان لي الشيب أو في عقابي ترجى سكرات القبر"[20]

لقد استعان أحمد بن عطاالله في قصائده بالمعاني و الألفاظ الرمزية حتى تصل الفكرة في رونق، تعجز اللغة العادية على إيصاله فهو قد جعل للنفس الأمارة بالسوء حبالا بها تصطاد من لا وازع ديني له، و جعل التيهان في ملذات الحياة و الانشغال عن ما يحقق للإنسان راحة النفس، مثل الغوص في أعماق البحار حيث نهاية الحياة.

و المميز في شعر عطاالله هو توجّهه إلى محاسبة نفسه أولا بتوجيه العظة لها لصقلها ،ثم نقد عيوب غيره و الأخذ بأيديهم و انتشالهم من متاهات الضياع، و هو في إحدى قصائده يتحسر على نفسه لانصياعها لوسوسة الشيطان فيقول:

يا خسارة نفسي ما غرني إبليس   اللسان عندي دايم حصّاد في قدالي[21]

نبيع في الآجل بالعاجل الرخيس   في مبادي تجرى ضيّعت راس مالي

بنيت بني مشيّد أو قصّيت دون قيس أومن حذايا صدّو عمومتي وأخوالي"[22]

فالإنسان حين يغره الشيطان فيتمادي في التكلم فيمن هم غائبون و يفضح أسرارهم، يكون قد بدل آخرته بدنياه و من هنا تبدأ خسارته الكبرى لأن تقديره للأمور كان خاطئا، فينفض من حوله الجميع بل كل قريب.

3- الدعوة إلى التحلي بالقيم و الخصال الحميدة:

و لأن شعر بن عطاالله يتأرجح بين النقد حينا و الدعوة إلى سلوك ما حينا آخر، فهو مثلما انتقد عديدا من الطباع السيئة في مجتمعه وفي نفسه و حذر منها، فهو من ناحية أخرى يدعو لكثير من القيم و الخصال الطيبة فيقول:

السّر عندك دسّه لا تودعه لقريب أدفنه في ضميرك كي ميّت لقبر

بالكتم عين أحوالك باش تحصد لا تقولش قالو لا تصك[23] لا تقر

هز فيدك تسريح الحكم كي تغيب كون عاقل كيّس بالنفس لا تضر[24]

لقد كانت نصائح الشاعر عبارة على حكم هي وليدة تجاربه في الحياة، و الآخذ بها سيجني من ورائها متانة العلاقات بينه و بين غيره حيث حفظ السر و عدم إفشائه، و حسن تسيير الأمور و لو في حال الغياب و حسن المعاملة هي وحدها مفاتيح النجاح.

4- الحث على السعي و عدم التعلق بالدنيا:

نجد ابن عطاالله و من خلال معالجته أمور المجتمع، و أحوال الدنيا، قد ضاق مرارتها فراح يحذر من مجاراتها و اتّباع أهوائها لأن الإنسان لا يأخذ معه شيئا منها، داعيا في نفس الوقت أن يحرص الفرد على الكدّ و العمل فيها دون التوكل على غيره في العيش إذ يقول:

عن ذراعك عزّي اخدم و ماهوش عيب ما تهزّش في قلبك دنية لغرر

كل من يرفعها عن صحته يطيب و الّي جعلها ذخرة في تجارته خسر

شوف للّي ملكوها من الشرق للمغيب   أدّوش منها خاطي لكفان للقبر

قدّاش علّت راوي و تصّدر لمغابيب [25]   بالزمام تتبع حكمة لقدر

خضت وسط بحرها من الصغر للمشيب   ما لقيتش حلوة إلا بذوق مر"[26]

يبدو الشاعر متشربا لحكم الأوائل التي تدعونا أن نعمل للحياة و كأننا سنعيش الدهر كله، و أن نعمل لآخرتنا و كأن موتنا غدا، فهو بصريح العبارة يدعونا أن لا نجعل الحياة هدفا و ذخيرة لأن ذلك مثل الدخول في تجارة خاسرة و لأن الإنسان سيغادرها فارغ اليدين مرفوقا بأعماله فقط، فراح بلغة رمزية جميلة يحذرنا من مجاراة هذه الدنيا الفانية لأنها لا تؤمن عواقبها لتقلبها.

5- هجاء العصر و تقلب أحواله:

و هنا يبدأ الحديث عن معاكسات الزمان و جوره و تعديه في نظر الشاعر، فتظهر نوع من المفارقات الاجتماعية و هذا العكس نجده في الشعر الفصيح في نماذج عديدة لعل من أكثرها أبيات المعري في قصيدته اللامية المعروفة " إلا في سبيل المجد ما أنا فاعل" حيث يقول:

" إذا وصف الطائي بالبخل مادر   و عير قسا بالفهامة باقل

وقال السهى للشمس انت ضئيلة   و قال الدجى للصبح لونك حائل

وطاولت الأرض السماء سفاهة   و فاخرت الشهب الحصى و الجنادل

فيا موت زر إن الحياة ذميمة   و يا نفس جدّي إن دهرك هازلّ "[27]

و من هنا نقر بأن النماذج غير مختلفة طالما الواقع المعاش واحد سواء بالنسبة للشاعر الفصيح أو الشعبي، " و لقد لهج الشعراء بهذا الغرض ووجدوا فيه المجال الأرحب للتعبير عما يخالج أفكارهم من مشاكل الحياة و ما يصادفهم فيها من تغيرات و أمور لا يستطيعون التعبير عنها تعبيرا مباشرا فيلجئون إلى شعر العكس حيث يتسترون وراء الرمز"[28]

و أحمد عطاالله يتكلم عن عكس الدنيا يقول:

شوف عكس الدنيا يخلّي الرضيع يشيب   وبعض ناسي غافلة ما جايبة خبر"[29]

فالشاعر يتأسف على غفلة الناس عن مثل هذه المفارقات و عدم وضعهم الأمور في نصابها ما يساهم في انقلاب الموازين و اختلالها.

و عن نقد القيم السلبية حين يستثني الشعراء الناس منها فلا يوجهوها لأحد بعينه ، فهم يوجهونها للعصر أو الزمن ذلك لرفضهم الحاضر البائس و رغبتهم عودة الأيام الأولى مقارنين بينها و بين يرونه من تغيرات لم يستطيعوا تقبلها و مجاراتها" و بذلك يخيل لهم أن الحياة قد انعكست مفاهيمها و أن الدهر قلب ظهر المجن لمن كان في دعة"[30] و منطق المفارقة في مثل هذه الأشعار هو بروز القيم السلبية و اختفاء القيم الإيجابية فيهجم الشاعر على عصر أصبح يسير على رأسه بدل قدميه فيقول:

الزمان تقصف لا من يعد عيب   شيعو بالبدعة و الصدق عاد شر

ريت عاد الفقري في بلادنا غريب   كيف يهدي عسله يذوقوه طعم المر" [31]

فالشاعر يبدي صدمته من الحياة التي تدور و تتقلب موازينها فبعدما كان الكل ينشد الأخلاق الفاضلة أصبحت ذميمة و أصبح حاملها منبوذا غريبا خاصة إذا كان فقيرا في زمن طغت فيه المادة ، فلو بيديه قدم عسلا لحسبوه مرا و نقده هذا موجه للزمن أو الوقت دائما.

و في مواضع عديدة يقف الشاعر مندهشا لانقلاب الأمور فأصبح عاليها سافلها، و هو مالم يتوقعه حيث جاء ما يتنافى مع ما يعرفه الناس من أفكار فاضلة تبدو في أعين العقلاء أمرا ثابتا و هكذا يقول يائسا:

والجيدات[32] السّبق تنجال[33] في المراديس[34]   في البلا يلزوهن ويلحّقن التالي

امدبّرات[35] او يسنن[36] للثوم والكرافس   والبغل امزيّن بالسروج في المشالي[37]

الزبد و العنبر و المسك باير رخيس والبصل والخردل يتباع سوم غالي"[38]

إن الشاعر يفرغ في هذه الأبيات كل ما يحس به و ما يخالج ضميره و ما رآه بعينيه من خرق للعرف و العادات التي يقدرها المجتمع و لا يجوز لأحد أن يتجاوزها، فهو يجد الخيل الكريمة و التي اعتاد الناس تزيينها بالسروج و تحضيرها للفروسية و العروض العسكرية أضحت مكان البغال تستخدم لجلب الماء و سقي النبات كما تراجعت قيمة الزبد و العنبر حيث يرمز بهما للأصيلات من النساء ،فأصبح للبصل و اللفت قيمة تتجاوزهما و هو انقلاب الموازين بعينه فمقامات الناس اختلفت و أصبح أراذل القوم في المقدمة.

و إن أردنا خلاصة هذا النوع من الشعر أو لما ينحو الشعراء هذا المنحى فلأنهم يريدون من الناس إعادة الأمور إلى مواضعها الطبيعية.

و قد يتخذ هذا الوصف صورة أقرب ما تكون للفكاهة كما نجد في شعر أحمد عطاالله حين تفيض قريحته فيقول:

والذيب حازاته الغنم في الزملة [39] واللبّة بدت في ايد النسا مرصونة

الذيب ولاّ حـــــاوي [40] ولد الغنم فوق لعلاب[41] يعاوي

والقرد عاد الطب ليه يداوي والصيد حازه الضبع عن مضنونه[42]

ما اخيب أيام العكس قال الراوي الي خاننا دهر الزمان يخونه" [43]

و يضيف في قصيدة أخرى و في نفس الإطار قوله:

عاد الحـــــــــــــــــاوي باللسن يتكلم يقول نساوي[44]

والطير من فرخ الحداية[45] داوي[46] والنّجم[47] يشكي قلعوا الجبّارة[48]

رجع وقتنا المعنى لولد الناوي[49] البرني[50] بدت تزهى عليه حبارة" [51]

فالشاعر أحمد بن عطاالله يسرد لنا جملة من المفارقات الاجتماعية ، كلها تصب في انعكاس الأحوال و تبدل المقامات و هو ما لم يستطع تقبله فبدا ناقما على الوقت و العصر رافضا انقلاب الموازين، و ربما هي دعوة منه أن نجعل كل شيء في مكانه لتبدو الحياة في مسارها الطبيعي.

6- نبذ الغربة و حاجة الفرد لأهله:

يظل الإنسان اجتماعيا محتاجا للأهل و الأقرباء و من ألف جوارهم، مهما امتلك من الطباع التي تبعده عنهم لأنه بفطرته خلق ليعاشر غيره و هكذا تستمر الحياة، لذا نجد الفرد الذي فرضت عليه غربته البعد يشكو

حاجته للوصال و الملاقاة فتسيطر عليه الذكريات الماضية حين كان محاطا بمحبيه، لذا نجد هذه الغربة كظاهرة اجتماعية حاضرة في الشعر العربي و الشعبي على السواء و أحمد بن عطاالله عايش هذه الظاهرة و يعي أثرها الذي يزداد خاصة في المناسبات الاجتماعية التي يلتم فيها شمل الأفراد كالأعياد لذلك يشكوها قائلا:

عليكم سعيد العيد عن معتاده	تعدّوه كي قبل سنين العادة
تعدّوه ديمة دايـــــــــــم	دوام فرحكم عادت فطور الصايم
يدوم جمعكم في الحاضرة متلايم	كل حد قايم في صلاح بلاده
من فراقكم قلبي قعد قسايـــــم	عنكم قساني البعد يا نشّادة
كل من نشد عن حالـــــــي	يا بريتي عيدي عليه سوالي
و قولي لهم راه العزيز الغالي	سهران لا هاجع منام رقادة
ضاقت حوالي البكي ليّ موالي	على ما جرى لي بفقدكم يا سادة" [52]

يلازم الإنسان نوع من الضيق يزداد الإحساس به كلما حلت مناسبات تستدعي الاجتماع و الحميمية ، ما يعني أن الإنسان حياته منطفئة و هو بعيد عن الأهل و الخلان ، ما يدفعنا إلى التيقن أن وجود الفرد بوجود أخيه الإنسان حيث الاجتماع الإنساني المرهون بالتواصل و العطاء و التضحية هو سر استمرارية الحياة الاجتماعية و نجاحها على المستوى الأسري أو المجتمعي

.

الخاتمة:

لقد بدا الشاعر أحمد عطاالله متمكنا من اللغة الشعرية الشعبية بمهارة و دقة فتحتا له المجال للغوص في أعماق الإنسان الشعبي و التعبير عن انشغالاته، كما انكشف لنا التصاقه بالمجتمع عارفا بخباياه فأحسن وضع يديه على كل جرح ينخر جسده.

و لما كانت هذه اللغة مجسدة لما يعيشه الفرد أتت مشحونة بجماليات اللفظ و المعنى المتوقدان من فتيل الواقع فهي لم تخرج عن بيئته و أحسنت التعبير عنها.

يضاف لذلك ما لمسناه من مفارقات في شعره زادت من جماليته و تقبل الإنسان الشعبي له باعتبار ذلك لغة جذابة لرمزيتها أولا و طابعها الفكاهي ثانيا.

بدت معالجة أحمد عطاالله لمشاكل مجتمعه و ما جلب نظره من قضايا مستندة لقيم ديننا الحنيف حيث يستقيم المجتمع بتمسكه بها و ينهار بذوبانها و تخليه عنها فكان شعره بمثابة الضمير الحي الذي يستاء كلما مس المجتمع تغيير سلبي.

و الإنتاج الشعري الشعبي بحاجة ماسة دائما للدراسة للبحث عن ما يحمله من معاني و دلالات و أبعاد اجتماعية و غيرها.

الهوامش و الإحالات:

1- بولرباح عثماني: الأبعاد الاجتماعية و القومية في شعر أحمد بن الحرمة، مجلة الأثر، ع22، جوان 2015، ورقلة، ص 130.

2- العربي بن عاشور: التواصل في الشعر الشعبي،(الموروث الشعبي و قضايا الوطن)، الرابطة الولائية للفكر و الإبداع، الوادي،2006،ص 127.

3- ديوان أحمد بن عطاالله(دراسة)،جمع و توثيق أحمد زغب، مديرية الثقافة، الوادي، ط2012،1، ص17.

4- المرجع نفسه، ص 17-18.

5- محي الدين خريف، شعر العكس في الأدب الشعبي التونسي، مجلة الحياة الثقافية،ع 1989،52، ص 65.

6- عبده الحلو: معجم المصطلحات الفلسفية(فرنسي/ عربي)، المركز العربي للبحوث و الإنماء، بيروت 1994، ص 122.

7- ديوان أحمد بن عطاالله، مرجع سابق، ص 11.

8- التريس: الأنفار، المشاة.

9- مدقوق العوالي: مصاب بالطعنات.

10- النكيس: الرمح.

11- ديوان أحمد بن عطاالله، ص 33.

12- المرجع نفسه، ص 33.

13- المرجع نفسه، ص 34.

14- المرجع نفسه، ص 35.

15- كاع : قاعدة.

16- الردة: بعد المسافة.

17- غارولك بالسدة: أغلقوا عليك أبوا اللعب.

18- ديوان أحمد بن عطالله، ص 49.

19- المرجع نفسه، ص 31.

20- المرجع نفسه، ص 31.

21- قدالي: كل ما يليني.

22- ديوان أحمد بن عطالله، ص 35.

23- نصك: أنكر.

24- ديوان أحمد بن عطالله، ص 29.

25- لمغابيب، ج مغبوب: عطشان.

26- ديوان احمد بن عطالله، ص 30.

27- ديوان أحمد بن عطالله، ص 64.

28- المرجع نفسه، ص 66.

29- المرجع نفسه، ص 29.

30- محي الدين خريف، مرجع سابق، ص 65.

31- ديوان أحمد بن عطالله، ص28.

32- الجيدات: الخيل الكريمة.

33- تنجال: تساق.

34- المراديس: طرق الحصاد.

35- امدبراتك بها رضوض.

36- يسنن: أي سحب الماء من البئر.

37- المشالي: استعراضات عسكرية.

38- ديوان أحمد بن عطاالله، ص 34.

39- الزملة: المرتفع الرملي.

40- حاوي: عاجز.

41- لعلاب: المكان المرتفع.

42- مضنونه: صغاره، أشباله.

43- ديوان أحمد بن عطاالله، ص 58.

44- نساوي: أفعالي.

45- الحداية: صغار الطير.

46-داوي: خائف، منزعج.

47- النجم: النبات الضعيف.

48- الجبارة: النخلة.

49- ولد الناوي : شاعر معروف محمد الناوي.

50- البرني: الطير الجارح.

51- ديوان أحمد بن عطاالله، ص

البعد الأنثروبولوجي الحكايـة الشعبيـة

أحمد التجاني سي كبير.

جامعة قاصدي مرباح بورقلة .

1. الملخص بالإنجليزية:

The popular tale(story) in Ouargla:

The popular tale represents one of the old means of expression known by human societies throughout the history. It occupies an important standing in their lives due to its relationship with the circumstances and the beliefs of the human being.

The popular tale was developing in the same time with the development of its users. It reflects the intellectual, psychic and the social imagination. It represents also people's hopes and ambitions in the first side and their pains and fears in the other side.

2. الملخص بالفرنسية:

Le conte populaire à Ouargla:

Le conte populaire représente l'un des moyens de l'expression littéraire les plus anciens, qu'a connu les sociétés humaines à travers les différents âges. En outre, il a occupé une place primordiale dans leurs vies car il

a une relation avec les circonstances de l'être humain et ses croyances.

Le conte populaire a évolue au fur et à mesure à l'évolution de leurs usagers; il reflète l'imagination intellectuelle, psychique et sociale et bien aussi le vécu. Le conte populaire est considéré aussi les espoirs et les ambitions des peuples; d'une part, et leurs douleurs et leurs craintes d'une autre part.

3. الملخص بالعربية:

الحكايـة الشعبيـة في منطقة ورقلـة:

تمثل الحكايـة الشعبيـة أحد أهم أشكال التعبير الأدبـي القديم، الذي عرفته المجتمعات الإنسانية عبر مختلف العصور واحتلت الحكاية الشعبية مكانة عظيمة في حياتهم و يرجع ذلك لارتباطها بمواقف الإنسان ومعتقداته إزاء الكون وقد تطورت الحكاية الشعبية بتطور الجماعات المتداولة لها، فهي تمثل مرآة الخيال الفكري و النفسي و الاجتماع، العاكسة للواقع المعيشة، كما أنها تمثل الوعاء الذي يحوي آمال الشعوب وطموحاتهم من جهة وآلامهم ومخاوفهم من جهة أخرى.

1. الأنثروبولوجيـا (الإناسـة):

تعتبر الأنثروبولوجيـا(الإناسة) علماً مختصاً بدراسة الشعوب وهي تنقسم إلـى قسمين كبيرين وهما **الأنثروبولوجيا الفيزيقيّة**، وهي التـي تهتم بالجانب المرفولوجي للإنسان، وتعتمد على مقارنة السلالات البشرية بعضها البعض وبمقارنتها بغيرها من الرئيسيات. أما **الأنثروبولوجيا الثقافية** فتهتم

بنتاج الثقافة البشرية الفردية والجماعية، ويمكن تمييز نوعين منها وهما (الأنثروبولوجيا النفسية والأنثروبولوجيا النفسية الاجتماعية) التي تقارن بين السلوكات النفسية للأفراد المنعزلين أو في علاقاتهم مع محيطهم الطبيعي والسلوك الاجتماعي للإنسان، ونتاجات سائر الثقافات والمجتمعات(1).

وقد تعددت اتجاهات هذا العلم عبر مراحل تطوره وكذا تعددت مصطلحاته، الأنثروبولوجيا (الإناسة) تمثل المرحلة الثالثة والأخيرة من الدراسات وبالتالي وجب تقديم تحديد بسيط لمراحل البحث هذه(2):

المرحلة الأولى: ويطلق عليها الناسوت (الاثنوغرافيا) « فالنسوت يتجاوب مع المرحلة الأولى من البحث: المعاينة والوصف والعمل الميداني. والأدروسة التي تدور حول مجموعة محصورة النطاق بما يكفي لجعل الباحث قادراً على تجميع القسم الأعظم من معلوماته بناء على خبرته الشخصية، إنما تشكل نمط الدراسة الناسوتية بالذات»(3).

المرحلة الثانية: ويطلق عليها النيّاسة (الاثنولوجيا) وهي لا تتأسس فقط على المعرفة المباشرة بل يقوم فيها الباحث بعملية الجمع و التوليف وفقاً للاتجاه الجغرافي، إذا كان يهدف الجمع بين معارف متعلقة بالجماعات المتجاورة، أو وفقاً للاتجاه التاريخي إذا كان قاصدا كتابة التاريخ لأقوام معيّنين أو عدّة أقوام... (4)

المرحلة الثالثة: و يطلق عليها الإناسة (الأنثروبولوجيا) وهي مرحلة ثانية من الجمع والتوليف تستند إلى النتائج التي توصلت إليها الناسوت والإناسة وتهدف إلى الإحاطة بمعرفة الإنسان معرفة شاملة، تشتمل على موضوعها بكل اتساعه الجغرافي والتاريخي، تتطلّع إلى معرفة قابلة للتطبيق على التطور البشري بأسره، من أقدم الأعراق الإنسانية إلى أحدثها.(5) فالمراحل الثلاث يصعب الفصل بينها، لأن الثانية مرتبطة

بالأولى قطعاً والثالثة بالثانية، ونسعى إلى الاستعانة بكلّ منها في الوقت ذاته قدر المستطاع.

ولما كانت معظم الحكايات الشعبية تختزن في طياتها الكثير من العناصر الأسطورية، فسنستعين بطريقة "**كلود ليفي ستروس**" (**Claude Lévi–Strauss**) في تحليله للأسطورة، فهو لا يهتم بالرواية الصحيحة أو البدائية، بل يحدد كل أسطورة من مجمل رواياتها، مستعيناً بسياقها الأثنوغرافي، ويتوسع تدريجياً في البحث بالانتقال من أسطورة إلى أخرى للمجتمعات المتجاورة، ثم إلى المجتمعات البعيدة ويشترط وجود علاقات ذات طابع تاريخي أو جغرافي، وهذا المبدأ محقق في مجال دراستي للحكايات الشعبية في منطقة ورقلة (ورقلة–تقرت–الحجيرة)، فهي ذات ترابط تاريخي وجغرافي وثقافي أيضاً.

ولما كانت نظرية "**ليفي ستروس**" لا تذهب بعيداً في الزمن الغابر، فسنستعين من حين إلى آخر بالنظرية الأنثروبولوجية التطورية لنحاول الكشف عن **الواقع الغابر المتدثر بالحكايات الشعبية من رموز وآثار لمعتقدات وممارسات آدمية**، وعلاقات بالعائلة الحيوانية والتحولات إلى حيوانات ...الخ. فهي لا تنشأ بمكان واحد ولكن بأماكن كثيرة في الوقت نفسه، وفي ثقافات غالباً ما تكون متباعدة جغرافياً، ولكنها تمثل كلها نفس مستوى التطور الثقافي: مرحلة الإحيائية والطوطامية(6).

كما سنعتمد أيضاً على بعض أراء النظريات التطورية التي خصصت بعضاً من أفكارها لنظم ومؤسسات المجتمعات الغابرة. ونجد هذا في نظرية الحقوقي السويسري "**باشوفن**" (**Johann Jakob Bachofen**) الذي كان له الفضل والتأثير الكبيرين على الفكر الأثنوغرافي، بسبب كونه

أول من تحدث عن **وجود الحسب بالأمّ**. وكانت انطلاقاته من بعض الترسبات والإرشادات الأسطورية إلى نساء شهيرات. فهذه بالنسبة له بمثابة ذكريات عن مرحلة **الجينوقراطيّة** **Gynécocratie** أي حكم النساء ويرى أن هيمنة الأمومة في العائلة لا يمكنها أن تكون معزولة عن الظواهر الأخرى(7). وكذلك سنأخذ بآراء" **لويس مورغان**" **(Lewis Morgan)** في النظم والمؤسسات ومصطلحات القرابة التي تكوّن في رأيه نظاماً(8).

ويعتمد التحليل الأنثروبولوجي على مستويات عدة منها على الخصوص مستويات البناء الحكائي (الأسطوري) الذي ينبني على مستوى **المتتاليات** **les séquences** ومستوى **الرواشم*** **les schèmes**. ويتجسد مستوى المتتاليات حسب "**ليفي . ستروس**" في مضمون الحكاية الظاهرة أي الأحداث المتتابعة زمنياً (أفقياً) من البداية إلى النهاية **ordre chronologique** : سفر الأب إلى بيت الرب، خروج الفتيات لجلب الحشائش، التقاء الفتاة الصغرى بالكائن الغيبي وزواجها منه، خيانتها لعهده، هروبه...الخ. ويتجسد **مستوى الرواشم** في إحداث المتتاليات المتتابعة زمنياً (أفقياً)، والمنضدة بعضها فوق بعض في الوقت ذاته. ويوضح لنا "**ليفي . ستروس**" مفهوم الروشم في تشبيهه بـ« نغمة مؤلفة لتؤديها أصوات عدة، فهي تستلزم حتميتين لأدائها : الحتمية الأفقية لخطها الخاص بها والحتمية العمودية لرواشم الصوتية»(9).

فالمتتاليات (الفقرات) هي مضمون الحكاية الظاهر، أي الأحداث المتتابعة زمنياً من البداية إلى النهاية (أي قراءة الأحداث أفقياً). أما الرواشم، فهي مضمونها الباطن، أي تنظيم الفقرات على أصعدة متفاوتة العمق (أي

قراءة أفقية وعمودية للحكاية في الوقت نفسه)(10). فتستلزم الرواشم إذن تحليلاً أفقياً يراعي فيه التسلسل الزمني للأحداث، وتحليلاً عمودياً في الوقت عينه، ففي التحليل الأفقي يحترم التسلسل الزمني للأحداث، أما في التحليل العمودي فيتجاوز ذلك. وسنحاول تقديم قراءة للحكايات الشعبية وفق مبدأ المتتاليات والرواشم كما بينهما "**ليفي . ستروس**". وتقتضي هذه الدراسة تعيين حكاية مرجعية حتى تكون جميع المتتاليات والرواشم ذات مبدأ معين ومنتهي معين وسنختار (**سبع صبايا في قصرايا**) حكاية، لأنها موجودة في جميع المناطق الجغرافية الثلاث التي تكون مجتمع الدراسة.

ولقد ركز"**ليفي–ستروس**" في دراسته للأسطورة على شخصية البطل وتنقلاته. وسنحاول في دراستنا هذه اقتفاء أثره من جهة، ولكن دون إهمال التوقف ولو بطريقة عابرة على اتجاهات الشخصيات الثانوية التي لها علاقة بالبطل أو البطل المضاد من جهة ثانية.

2. البعد الأنثروبولوجي للزواج في الحكايات الشعبية:

في بداية هذه الحكاية (المرجع: **سبع صبايا في قصرايا**) نجد إقامة زوجية، بين ذوي الزوج. أي « إقامة أبوية (**patrilocale Résidence**) وهي الإقامة التي يقيم بها الزوجان عند، أو بالقرب من إقامة أهل الزوج»(11). فالحكاية تقدم لنا أباً (**ذكرا بشرياً**) يسكن مع بناته السبع (**إناث بشريات**)، وهو الرجل والولي المسؤول عن توفير الحماية والغذاء للعائلة، ولكنه عند المغادرة النهائية أي الموت أوصى بوصية لبناته وهي رعاية ذلك الكلب الذي تركه معهم، وبالتالي أصبحت مسؤولية رعاية الكلب وتوفير الغذاء له مهمة البنات، وبمقابلها فمهمة حمايتهم قد أوكلت بموجب هذه الوصية إلى هذا الكلب الموصى والوصي في نفس الوقت.

وإن كانت الحكاية لا تعطي دوراً في البداية للأم، إلا أنها قد بينت من خلال العبارتين (**طال الزمان وألا قصر**) ظهور الأم فجأة وكأنها لم تكن موجودة من قبل في ظل السلطة الأبوية الذكورية. والسؤال الذي يطرح نفسه هو: أين كانت تقيم الزوجة؟ وإذا كانت تقيم معهم فلم لم يشملها خطاب الوصية الأب (الزوج) في البداية؟. أم أن إقامتها كانت مرادفة للإقامة **الأمومية matrilocale Résidence**، ولم تشملها الوصية من الأب قبل وفاته، لأنها كانت موجهة للبنات فقط، ولكنها تظهر وتختفي بنفس الطريقة الافتتاحية التي ظهر بها الأب في البداية وتكون هي أيضاً مثبتة لوصية الأب، دون الربط بين الوصيتين ولا التأكيد على الوصية الأولى فكأن الأم توصي من جهتها بوصية منفصلة عن الأولى، و(**روح يازمان وارواح يا زمان**). أما في حكاية (**عَيْشَــةٌ بِنــتْ الحَنــشْ**) « **<u>كاين سبع بنات وأمهم وعندهم كلبة</u>**، ونهار من النهرات راحت أمهم للحج وقعدوا لبنات مع الكلبة» فنجد النظام الأمومي بارزاً في استبعاد الأب تماماً من دوره الأسري، فتبدأ الحكاية بدور الأم المسيطرة على الأسرة والبنات السبع مع وصيتهم بالكلب، كما في الحكاية المرجع (**سبع صبايا في قصرايا**)، ولكن باختلاف الأدوار بين الأم والأب، وكذلك تأنيث الكلب (بالكلبة) في إشارة رمزية إلى النظام الأموسي الذي يسود المجتمع. وكانت الوصية من الأخت الكبرى التي تؤكد على وصية الأب والأم معاً، لكن دون أن ترحل الرحيل النهائي، بل إنها كانت في حالة غياب مؤقت، لذا كانت وصية (**ختهم الكبيرة وصاتهم ماتحلو الباب لحتى واحد**) ومن هنا يبدأ المنعرج الخطير للحكاية، وتظهر الغولة الكائن المتربص بالبنات السبع.

فعند مقارنة الوضع بين مؤسسة الحكاية(الخيال) ومؤسسة الواقع، نستنتج بأن الإطارين المكاني(الجغرافي) والسلوك الاقتصاد يتفقان كثيراً مع مؤسسة واقع الخبرة. أما إطاراً المجتمع والكون(المعتقدات) فقد قدما لنا بطريقة رمزية ومختلفة كثيراً عنها، لأن الإشكال هو عصب الثقافة، ومنهما تنبعث قواعد التنظيم الصارم، فهما يمثلان مصدر قلق لا يمكن التعبير عنه صراحة من خلال الخطاب المباشر بمؤسسة واقع الخبرة، فكان عندئذٍ اللجوء إلى خطاب مؤسسة الخيال. وهو خطاب ذو لغة من درجة ثانية أو ثالثة، ترسل مرسالها بطريقة رمزية، لعلها تظفر من خلاله بشيء أو تخفف عبره من مفارقات الواقع. ولما كان وضع الإناث (البنات) هو المقلق والمتضرر، كانت النساء (الأمهات والجدات) هن الراويات والمهتمات بهذا النوع من الأنواع الأدبية الشعبية (**الحكايات الشعبية**).

والمتمعن في خطاب الحكاية على أنه خطاب رمزي، يستنتج أن الموضوع هنا هو الزواج ودليل ذلك أو القرينة التي تحيل على هذا الموضوع هو مجيء الغولة إلى(**الباب**) وهذا: لقوله تعالى: ﴿ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَنْ تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَى وَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ﴾(12). ويخص في الحكاية الزواج من الكائن الغيبي الذي يرمز إلى الزواج من الأجنبي أو الغريب عن البلاد أو العرش -كما ذكرنا من قبل-. وبالنظر إلى أن البنية العميقة(التحليل العمودي) للنص كما وضح "**ليفي ستروس**" بأنها لا تفهم ولا تستنتج إلا من خلال روايات أخر، فإنني حاولت استخلاصها من الحكايات المتبقية التي تتبع نفس النسق الرمز والدلالي في **ظهور الأغوال إلى الفتيات**، وبمقارنتنا بين المستويات الرمزية لباقي الحكايات الشعبية، وحاولنا فك الرموز المختلفة المستعملة، فاستنتجتُ

أنه رغم اختلافها من مستوى لآخر إلا أنها تعمل. على تبليغ الرسالة نفسها (وهي الخوف من الزواج بالغريب) بأشكال وصور سردية متباينة.

كما أن المتسول الطارق للباب يحمل دلالة أخرى في الفكر الشعبي وهي: أنه ضيف الله الذي لا يرد طلبه، وقد ذكر أحد الأجانب بأنه قضى سبعة سنين بالجزائر. وقضى أشواطا طويلة مشياً على الأقدام أو على ظهر البغال وأحياناً على ظهر الأحصنة. وقد انبهر بحسن ضيافة الناس له، ففتحوا له أبواب بيوتهم وشاركهم أطباق طعامهم، وكان بالنسبة لهم "ضيف سيدي ربي" الذي لا يرد مهما طلب(13).

وقد تتقمص الشخصيات البشرية هيئة متسول لتؤذي البشر (ضحاياها) والغولة نموذج من ذلك في حكاياتنا. (وقد تتخذ الشخصيات القوية كالآلهة وأرواح الأسلاف والأبطال هيئة متسول أو شيخ لكي لا تعرف، أو لكونها مقدسة فيمنع على البشر الكشف عن حقيقتها. فلما احتدمت في نفس "**جوبيتر**" رغبة في الحورية "**كاليتسو**" تقمص شخصية الربة "**ديانا**" مرتديا رداءها، ومال على الفتاة يحدثها بلسان مولاتها... ونجح **جوبيتر** في الظفر بها حتى إذا ما نال وطره منها عاد أدراجه إلى السماوات العلى(14). وقد زارت الإلهة "**جونو**" – زوج وأخت "**جوبيتر**" "**سيميليه**" متنكرة في هيئة مرضعتها العجوز، بعدما علمت بأن "**سيميليه**" ابنة كادموس قد حملت بذرة **جوبيتر** العظيم... تخفت في صورة عجوز شمطاء...(15) وتذكر "**الأوديسا L'Odyssée**" بأن "**أوليس Ulysse**" الذي أصابته لعنة الإله"**بوسيدون Poséidon**" قضى عشر سنوات أخرى بعد حرب "**طروادة La guerre de Troie**" مغامرا في البحار والمحيطات. ورجع إلى مملكته في هيئة شيخ هرم متسول بعد أن علم بأن أهل مدينته يتنافسون من أجل

الفوز بزوجته "**بنلوب Pénélope**" فكان أول من تعرف عليه في مدخل القصر هو **كلبه** لتتعرف عليه فيما بعد زوجته.(16).

وتذكر لنا الحكاية المرجع **(سبع صبايا في قصرايا)** طبيعة شخصية "**الغولة**". فهي تتصرف مثل الذكر أو أكثر منه قوة وسلطة. فتخرج كل يوم لتصطاد ما تأكله من فرائس. فهي آكلة اللحوم الحيوانية والبشرية على حد سواء. وفكرة أكلها للحم البشر ظهرت حتى في الحكاية الأخرى، ولا نصادف إلا في حكاية واحدة أكل لحم الأغوال وذلك في حكاية **(عـرق الجوهـر)** وذلك على سبيل الاستطباب والدواء وبمعرفة الأغوال حيث يقول: « الغول والغولة يتكلموا قال الغول للغولة راني نشم ريحة أنس قالت ليه الغولة ماسمعتش راهم الناس في كل بلاد جايا تشوف واش صار تعرف "**عرق الجوهر**" المسكين قاعدين يندبوا وبيكوا عليه قال ليها راكي **عرفتي دواه في كبدة ولادنا السبعة**» ، كما نجد قضية مص الدماء البشرية – وبالخصوص الفتيات– التي تكررت في كثير من الحكايات، ففي حكاية **(شمسه)** « كي يجي "**الغول**" ويقولك أعطيني نرضع من صبعك الدم ولا نط ليك قولوا نط، جا القول كيما موالف وقالها : هاتي صبعك ولا نط ليك ».

ونجد فكرة الزواج التي تطبع جميع الحكايات الشعبية واضحة في الحكاية المرجع **(سبع صبايا في قصرايا** « راحت **للحنش** قاتلو ديرني **مرتك وإلا بنتك** دخلها عندوا جات الغولة ... وجات الغولة **للحنش** وقاتلو مدلي بنت الناس **قالها: حلي لقبك نلوحهالك فيه فتحت فمها لاحلها كمكورة نتاع سم ماتت**» فبعد هروب الفتاة من الغولة وهو الزوج الغريب في تفسيرنا تلجأ

إلى الثعبان الذي يمثل سلطة قوية مقاومة للغولة وذلك بالقدرة السمية التي يتغلب بها على الأغوال ونلاحظ أن الفتاة لم تعتبر الثعبان غريباً لذا قبلت بالزواج به حين قالت له « ديرني **مرتك وألا بنتك** » ولهذا يظهر الثعبان (الحنش) في صورة المساعد للفتاة البطلة في الحكايات الشعبية لما يتمتع به من قبول عند الفكر الشعبي بأنه من الأولياء الصالحين، وبأنه لا يؤذي إلا من ظلمه، لذلك فهو يحظى بحظوة كبيرة في الأوساط الاجتماعية.

وبعد أن يقضي الثعبان(الحنش) على الغولة يتبنى الفتاة ويحرص على تزويجها من ابن السلطان، أي تحقيق الأمنية القصوى للفتاة. ويتضح ذلك من المقطع الموالي « والحنش ربى الطفلة وكبرها عند وكي عاد بن السلطان باه يعرس، صنعها وزينها وقالها روحي موجي موجة ولوحي فردة صباطك وارواحي واشافها بن السلطان وعجباتوا قالهم لا مولات الصباط قال لقيتوها جيبوهالي نخذها» وهنا نصادف النموذج العالمي للزواج المرتبط بالحذاء المفقود، مع تحوير بسيط مقصود، وهو أن الفتاة قد أمرت من طرف الوالد الثعبان(الحنش) برمي الحذاء أمام ابن السلطان وتعمد الهروب. ولم يكن الهروب من الحفلة بسبب الزمن الذي ينقضي لزوال اللباس السحري على الفتاة. وهذا ما يبين تداخل الحكايات بالنماذج العالمية مع تحوير خاص بالراوي.

ويرى **جونز** أن هناك طريقين يمكن اتباعهما للوصول إلى علاقات رغبة الزواج وفق « هذه التمثلات اللاواعية من التعبير عن نفسها: الطريق الأول يمكنها من أن تخضع لسيرورة من التحولات تجعلها تتوافق وتنسجم مع متطلبات الواقع الخارجي وإكراهات الوعي الباطني أي الأنا الأعلى، أما الطريق الثاني فيقود إلى ما يسميه "**فرويد**" تشكل توافقات(**Formation de compromis**) تعنى تنازلات مشتركة. هذه

التوافقات تتم بين: التمثلات الكاذبة والتمثلات المكبوتة (les représentations et refoulantes) أي بين قوتين متضادتين: الرغبة وما يدفعها ويصدها »(17). ويلعب الواقع الخارجي ممثلاً في إكراهات سلطة الأب دوراً هاماً في كشف وإبراز « التوافق الذي قد تم بين التمثلات المكبوتة: رغبة الصبايا في الانفلات من الرقابة الأبوية و البحث عن أنيس»(18).

ويمكننا انطلاقاً من ذلك تفسير إخماد صوت المجتمع بقتل الكلب من طرف الصبايا « وإن ظرفياً بتجاوز الرقابة الأبوية بقتل الكلب واستقبال الغولة الغريب، كذلك لو لم تسمح هذه الرغبات المكبوتة بأن يظل الدفاع حيا في الكلب الذي مات ولم يمت صوته»(19)، فاستمرار صوت الكلب من أبرز المؤشرات على أن صوت المجتمع يمكن أن يتلاشى فترة ما، ولكنه لا يمكن أن يغيب كلياً ونهائياً في الحياة الاجتماعية.

ونلمس في الحكاية أيضاً ولو على مستوى « الملفوظ ما يفسر فتح الباب بإلحاح الغول(التلحليح)، ولكن ما ينبغي أن نتفطن إليه هو أنه بقدر ما يفسر بهذا الإلحاح الآتي من الخارج فهو يفسر بإلحاح نابع من الداخل أي من الأنا، من الصبايا أنفسهن»(20). وعليه نفهم الضرورة الملحة للزواج التي تنتاب الصبايا والأنثى عموماً ولا يمكنها التعبير عن هذه الرغبة والإفصاح عنها جهاراً وبالتالي فقوة الإلحاح الداخلية لمطلب الزواج لدى الفتيات أكبر بكثير من قوة الإلحاح الذكورية الخارجية وإن كان الظاهر يوحي بعكس ذلك، وهذا لأن الجرأة على فتح الباب رغم التحذيرات الملحة والمتكررة هو عملية التدرج شيئاً فشيئاً في « تحطيم مبدأ الواقع والخضوع لمبدأ الرغبة. الرغبة في تحطيم سلطة الأب توازيها رغبة داخلية نابعة من

الأعماق تدفعهن إلى البحث عن الإشباع، »(21)، أي عن أنيس يبيت معهن ويشبع رغباتهن المكبوتة، ويؤكد ما نذهب إليه كذلك « أن المجتمع السيد على الجميع لا يمثله الكلب فقط وإنما الصبية الصغيرة التي كشفت حقيقة الغول»(22)، وهي دائبة على الالتزام بتحذيرات الأب، لم تكن الرغبة الجنسية ناضجة عندها وبالتالي لم تكن رغبتها في كسر الحاجز السلطوي للأب وللمجتمع قوية وهذا ما جعلها تنجو من براثن الغولة.

ولهذا السبب تحديداً جعلت الحكاية الشعبية اللاوعي الجمعي من الصبية الصغيرة عمداً لا بمحض الصدفة وهي تلعب هذا الدور الأساسي . وذلك لأنها لم تخضع لمبدأ الواقع، فالرجل الوحيد « هو الأب في حياتها ولا يمكن أن يكون رجلاً آخر. فلم تتحرك فيها الرغبة بعد إلى من يبيت معها ويؤنسها ولا ترى حاجة إلى ذلك، فأُنسُ أخواتها يكفيها، وسوسيولوجياً يمكن أن تلعب أدواراً متناقضة في حياة أخواتها»(23).

وإذا كانت هذه الفتاة الصغيرة كالكلب تمثل صوت الضمير الجمعي فإن صغرها في حقيقة الأمر« يكتسي طابعاً رمزياً. فإن هذا الضمير عميق كعمق البئر وعريق كعراقة الذاكرة الجماعية وقديم قدم التاريخ ولكنه يظل دائماً صغيراً متحفزاً ويقظاً ليضع الأمور في نصابها والفرد في الإطار الذي ينبغي أن يتحرك فيه»(24).

وفي مقال(حكايات أطفال في تونس) للفولكلوري **"جان مارتان"(J'Martin)** الذي تحدث فيه عن الروايات المتعددة للحكايات. ففي الجزائر نجد حكاية **(سبعة صبايا في قصرايا)** تماثل الحكاية التونسية « **(Les 7 petites Filles et l'ogresse)** يشير مارتان إلى أن هناك روايات متعددة لهذه الحكاية في الجزائر تختلف من جهة إلى لأخرى اختلافا جزئيا في جهات بليدة ومدية ومدينة أخرى كانت تسمى(**Fort**

National).يذكر مارتان رواية (لحكاية السبعة صبايا والغولة) كان ديسبارمات **(Desparmet)** قبلة بثلاثين سنة أي حوالي 1910 قد دونها ونقلها إلى الفرنسية كما يذكر رواية أخرى لنفس الحكاية كان فولكلوري فرنسي يدعى "**باسي**"**(Basset)** قد دونها في وهران بالغرب الجزائري سنة 1884 ونقلها إلى الفرنسية بعنوان:**(les 7 filles du marchand)** وهي حسب مارتان**(Martin)** هي نفسها حكاية(سبعة صبايا والغولة) ولا تختلف عنها إلا في أنها تعوض الغولة بشخصية عجوز كبيرة (لعلها عجوز ستوت)أدخلت على الصبايا ابن السلطان الذي انتهز فرصة غياب الأب ليرتكب المحرم مع الست صبايا**(Pour abuser de 6 premie'res filles)**. غير أنه لم يستطع فعل نفس الشيء مع أصغر الصبايا سناً. الواضح أن هذه الحكاية التي نقلها "**مارتان**" عن "**باسي**" **(Basset)** تشبه إلى حد بعيد حكايتنا إن لم نقل إنها الرواية الوهرانية لسبع صبايا التونسية. فالرواية الوهرانية تشير صراحة للخطر الذي يمثله الذكر على الصبايا لوحدهن في غياب والدهن أما الرواية التونسية، فإن الرجل جاء مقنعا ومتنكراً في هيئة غولة أو غول ومن ثمة فإنه يحق لنا أن نذهب إلى أن المسألة الأساسية في هذه الحكاية هي مسألة العذرية. من جهة أخرى لا يمكن أن نفهم حكايات الأغوال إلا إذا فككنا رمز الغول في كل حكاية حسب ما يسمح به السياق. الغول أو الغولة لا معنى لهما إلا إذا نظر إليهما باعتبارهما رمزين تختلف دلالتهما باختلاف السياق وكما يقول مارتان**(Martin)** نفسه « فإن مصطلح غول أو غولة ليس استعارياً فقط وإنما هو وصفي يستعمل للدلالة على الشر الذي يتربص بالبشر لاسيما في ما يتعلق بالمسائل المعنوية(الأخلاقية).ولسنا في حاجة إلى التأكيد بأن الشر

المتربص بصبايا في مجتمع عربي إسلامي في غياب والدهن وأمهن لا يمكن أن يكون إلا ذكراً غريباً»(25).

3. البعد الأنثروبولوجي للرموز في الحكايات الشعبية:

من المعروف أن الرموز تعد « حالة إنسانية فريدة »(26) تحيلنا من دلالة ظاهرية إلى أخرى بعيدة وعميقة تحتاج إلى تدقيق لاستنتاج العلاقات التي تربطها بالموضوع الذي ترمز إليه، وتشير المعاجم العربية إلى إشارية الرمز على أنه « تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانه بالصوت إنما هو إشارة بالشفتين. وقيل الرمز: إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان باللفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين »(27). ومن هذا يتبين أن كلمة الرمز في العربية لم تتجاوز نطاق « المحسوس والملموس وإن كانت تشمل على أهم ما في معنى الرمزية كما فهمها العصر الحديث... فالرمز كوسيلة لأداء معنى معين بطريقة تختلف عن الإفصاح والإبانة هذا **أولا**، وظاهرة الغموض التي ترافق هذا الأداء من جهة **ثانية**»(28) تجعل من ظاهرة الترميز في الأعمال الأدبية أمراً يحتاج إلى اهتمام أكبر لاستخلاص المعاني الرمزية المتعددة الأبعاد.

ونجد أن "**يونغ**" يبين أن الرمز يعتمد في ظهوره « على الحدس من جهة، والإسقاط من جهة أخرى، بالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك في الإنسانية، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجي هو الرمز...»(29). فيونغ هو الوحيد الذي استطاعوا الاقتراب من عالم الرمز الأدبي، بوصفه « أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء بل التناقض كذلك»(30). وكل هذا

يسفر عن الاضطراب الحاصل في النفس البشرية، والذي يظهر من خلال صور الأحلام على المستوى الفردي وفي الأساطير والملاحم والحكايات الشعبية على المستوى الاجتماعي.

ومن العسير تحديد هذه العوالم الرمزية المتداخلة في البناء السردي للحكايات الشعبية، لأنها مبنية على علاقات متنوعة وليس على علاقة مشابهة واحدة بين الرمز والمرموز، وهذا ما يثير الدهشة لعدم ارتباط الرموز« بزمان أو مكان، لأنه كوني، ولأنه غاية ذاته، ولأنه يتجاوز الاصطلاح والتوقيف، أي يتجاوز سكونية الدلالة وثباتها ومحدودية معناها»(31).

لهذا رأى "**أحمد فتوح**" أن الرمز يتميز بأمرين:

أولا: أنه يستلزم مستويين، مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز.

ثانيا: أنه لا بد من وجود علاقة بين ذينك المستويين، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه(32). لأن المعنى الرمزي لا يتحقق من مجرد الإتيان باللفظة المفردة،« بل من خلال السياق الذي تجيء فيه»(33).

كما أن الرموز تقوم على« إحياء عالم معين مؤلف من عدة عناصر متداخلة ومتكاملة، ولهذا العالم جانبان، جانب مباشر وحرفي، وجانب آخر هو جانب الدلالة الأخلاقية أو النفسية أو الدينية»(34).

والسارد الشعبي أدرك سر الترميز أو التستر أو الاختفاء أو« التقنع وراء **الرمز الحيواني** الذي من الممكن أن يعفيه من مسؤولية الصدام، فأثره

قالباً فنياً مميزاً لما يريد التعبير عنه، ومن ثم فإنه يمكن وصف هذا النوع أيضاً بأنه ضرب من الحكاية القناع »(35)، كحكايات "**أيسوب**" وحكايات (كليلة ودمنة) التي تحاول ترسيخ قيمة معينة.

ويمكننا الآن أن نتتبع بعض الرموز الاجتماعية والحيوانية والكونية، في الحكايات الشعبية المدروسة، فنجد في حكاية (**عيشـة بنـت أبـي طـاح طـاح**) حضور **الخروف** وارتباطه بالسلطان وفي هذا رمزية كبيرة يمكننا الكشف عنها من خلال تتبع المقطع التالي: « قالك كاين وحد **الطفلة أبيها غول وكان <u>خروف</u> ولد السلطان** يسرح وكي يجي حذا دارهم "**دار الغول**" طل عليه الطفلة "**بنت الغول**" وتقلو: يسمنك ويطمنك وعقاب الليل ناكلك، قرونك كرسي وجلدك فرشي ولحمك ناكلو ليلة عرسي وعاد هذاك الخروف كل يوم يذبال ويشيان » ويعتبر الخروف أو (الكبش) حيواناً ذا قيمة اقتصادية كبرى في الثقافة العربية والإسلامية. وذلك لأن الناس يستفيدون من صوفه ولحمه، فهو حاضر على الدوام في المناسبات الاجتماعية كالزواج والختان والولائم وغيرها. كما أنه يقدم كأضحية في عيد الأضحى وفي المناسبات الدينية، ويتقدم به قرباناً لله وللأولياء حراس البلاد. إنه« حيوان ذو امتياز: ليس فقط كون لحمه هو المستهلك عادة بعد لحوم الدواجن، بل لأنه لحم الأفراح العائلية، و قد عظمه الإسلام، غير أنه أقل استثناء بالمقارنة مع الثور. الذي يمثل الأضحيات الموزعة بين أفراد الجماعة»(36). ويمثل الخروف(الكبش) الذكر الغريزي ذو القوة التناسلية الكبيرة التي تضمن الاستمرارية. فبالرغم من كثرة الأضاحي إلا أن هذا النوع يحافظ على تواجده وكثرته بفعل القوة الجنسية التكاثرية الكبيرة ويمثل القوة الخالقة والمدمرة، كذلك "**آمون**" (**Amon**) إله مصر، إله الريح والخصوبة الذي صار فيما بعد تحت اسم "**آمون-جوبيتر**" (**Jupiter-Amon**)، فهو

ممثل برأس كبش. إنه مثل Apollon – Karneiros أو حامل الكبش(37).

وتذكر كتب التاريخ أن سكان شمال إفريقيا قد عبدوا من بين ما عبدو "الكبش"، وقد كان لهم عدة أديان وثنية، « فكانوا يعتقدون وجود إله يدعونه –**عمون**– كما كانوا يعبدون الشمس والقمر والكبش والثور وغيرها. ويؤمنون بوجود أرواح كالجن في منابع المياه وفي الجبال والأشجار. وهو معتقد لا يزال –مع الأسف– إلى الآن يؤمن ببعض العوام»(38). فسواء أكان "**عمون**" أو "**حامون**" ممثلا في "**كبش**" أم « صورة شيخ جالس على عرش يمسك بيده اليمنى منجلا »(39) فإن عبادة الأهالي " **لحامون**" وللكبش معا تحدثت عنها كثيرا كتب التاريخ.

وما يمكن أن نستخلصه هو أن صورة الخروف(الكبش) التي ارتبطت في مجتمع الحكاية بابن السلطان، تشير إلى الروحية التي تمتع بها هذا الكائن في زمن ما، كما أنها تمثل صورة كائن معبود خفي مقدس يجود ويغدق على البشر بالنعم، وكان مخصبا للطبيعة. ونلمس ذلك من ربط الفتاة للخروف بالتمتع والرفاهية الاقتصادية، من جهة ولربطها بأكله يوم الزفاف من جهة أخرى فيكون الخروف(الكبش) هو المنعم والمخصب في نفس الوقت. ويتضح هذا جلياً من قولـها: « **قرونك كرسي وجلدك فرشي ولحمك ناكلو ليلة عرسي** وعاد هذاك الخروف كل يوم يذبال ويشيان» كما يمكننا أن نستخلص من هذا القول الخير أي أنه يذبال ويشيان إلى تلاشي عبادة الخروف(الكبش) تدريجياً.

وفي حكاية (**علم الجنون**) نجد سلسلة من التحولات ترمز إلى سلسلة من الرموز ذات الأبعاد الأسطورية والتي تتخذ دائما من الحيوان رمزاً

لها، فنجد الطفل يتحول من طير إلى خاتم ثم إلى رمانة ومنه إلى موس، أما اليهودي فقد تحول تبعاً لذلك من طائر إلى ديك (فروج) كما تبين الحكاية في المقطع الموالي « وعاد **الطفل طير وطار في السماء وليهودي ثاني عاد طير وطار** في عقابوا.

تعافروا مع بعضاهم وامبعدها هو عاد في قصر السلطان وهو **تحول خاتم وطاح في دارو** إملا ليهودي راح للسلطان وقالوا: راه **خاتمي** طاح في قصرك أعطيهولي، والخاتم هازاتو بنت السلطان الصغيرة وقعدت تلعب بيه في جنينة القصر قالها ابيها هاتيه قاتلو مانمدوش وكي كثر عليها تغشت ولاحتوا في الزقاق **تحول الخاتم حبة رمانة** وتفتحت وكل حبيبة طارت في جيهة، إمالا **تحول اليهودي فروج** وقعد يلقط فيها وكي عاد في الحبيبة التالية تحول خدمي (موس) وذبحوا للرقبة ***وراح الطفل لأهلوا وعاش معاهم لاباس***».

فمن الواضح أن التركيز على الخاتم في الحكاية، ودخوله قصر السلطان فيه رمزية إلى السلطة التي يرمز إليها الخاتم في العرف الشعبي، وكذلك السلطة التي تكون للزوج على الزوجة بعد إلباسها هذا الخاتم. كما أن الخاتم في الثقافة العربية والإسلامية يرمز إلى الملك ملك سيدنا سليمان* ولسنا ندري لما استعمل السارد الشعبي البحث عن الخاتم من طرف اليهودي؟ وما العلاقة بين الرسم السداسي لخاتم سليمان وبين النجمة السداسية لليهود؟ ولكن الأكيد أنها رموز تتضافر لتبين أن اليهود دائماً في تتبع للعرب الذين يرمز إليهم الطفل، وبحث اليهود عن الملك والسلطة والمال من خلال تتبع اليهودي للطفل والخاتم. كما أن هناك رابط آخر بين اليهود والخاتم والسحر، وذلك لما« يملك الخاتم قوى سحرية على المستوى الخفي. إنه تصغير للحزام، الحارس للأماكن، الذي يحفظ كنزاً أو سراً. فالاستيلاء

على الخاتم يعنى فتح باب، والدخول إلى قصر، وإلى مغارة، و إلى جنة...الخ »(40) ويعتبر الخاتم في الحكايات الشعبية أداة سحرية تقدم للبطل. كما نلمس ذلك أيضاً في حكاية **(حد الزين)** « وقالتلو: هاك هاذ الخاتم يعاونك وكي يقولك:الي يدير شرط حركو... وكي بعد على ابيها حرك الخاتم اتجمد هذاك الماء اللي فيه، واطلع بيه... وكي جاء هابط حرك الخاتم مرة أخرى وارجع ماء السطل عادي» فيسمح هذا الخاتم « بإنجاز الاختبارات المفروضة، التي تكون غالباً اقتناء أدوات أو حيوانات عجيبة، وإرضاء كل الرغبات. فحين هروب البطل، يسمح له بالتحول. ويمكن أن تقدمه الجن للبطل. ففي الحكايات الشعبية، يعتبر الخاتم الوسيلة السحرية والمطلقة لاقتناء السلطة الفردية، عن طريق الزواج بابنة الملك أو السلطان»(41)، ولعل احتدام الصراع في داخل قصر السلطان مؤشر هام على أن السلطة ستؤول إلى العرب، لأن ابنة السلطان لبست الخاتم الذي هو في الأصل الطفل الذي يرمز إلى العرب.

كما يعتبر الخاتم أيضاً رمزاً للمعرفة والقوة وهذا « الخاتم بيد الإنسان يعني سيطرة الإنسان على الطبيعة، ولكن يخضع الإنسان لإعصار الرغبة ولتبعات مؤلمة توافق استعمال هذه القوة. فالإنسان الذي يظن بأنه يسيطر، يحس بأنه مكبل، مسيطر عليه هو أيضا عن طريق هذا الخاتم الذهبي، الذي يربطه بكل هذه الرغبات. إنه وجه الرغبة في السلطة»(42). فقد حل فعل إدارة الخاتم محل نداء الكلمة. ورغم اختلاف فعل الخاتم عن فعل الكلمة، فإن طقس الكلمة لا يختلف كثيراً عن طقس الممارسة الفعلية في الواقع الشعبي، إذ يمكنه أن يكون أقوى، فالسحر بصفة عامة هو« الاعتقاد بقوة الأسماء السحرية والرقيات والتعويذات، والأشكال والتماثيل والصور

والرسوم والحمولات أو النقوش، وتأدية بعض الطقوس المصحوبة بتلاوة كلمات القوة التي تحدث نتائج خارقة»(43).

أما عن رمزية "**الديك**" فإنه يعتبر في الثقافة الشعبية طائراً روحياً، ويعرف الديك « كشعار للعزة، وهذا ما تؤكده مشية هذا الحيوان... ويظهر الحيوان إلى جانب عطارد **ميركور(mercure)** على بعض الرسومات المنقوشة **الغالي رومانية (gallo-romaines)**... ويعتبر الديك عالمياً رمزاً شمسياً، لأن صياحه يعلن طلوع الشمس... وغالباً يعتبر دوره مهما لأن صياحه مرتبط بصياح الآلهة الذي أخرج **أماترسو (Amaterasu)** إلهة الشمس من الكهف الذي اختفت به: وهذا مناسب لطلوع الشمس، ولظهور النور»(44). إنه مرتبط بالآلهة: **زيوس (Zeus) ولوتو (Leto) وأبولو(Abollon) وأرتميس (Artémis)**، وهو مرتبط بالشمس والقمر. إنه « رمز النور المتولد، فهو مع ذلك صفة خاصة **بأبولو**، بطل النهار المتولد... ويرد الديك مع الكلب والحصان من بين الحيوانات دليلة الأرواح التي تقدم قربانا للموتى في الطقوس الجنائزية عند قدماء الجرمان»(45). كما أنه رمز اليقظة والرجولة إنه« سيد فناء الدواجن وشعار الرجولة (فالديك المخصي أو السمين أو الديك الطاهر **(Cop vierge)**، معروف بخوفه الغريزي) والخصوبة»(46).

وتقدم أضحية الديك قرباناً للأولياء الصالحين وللأرواح الخفية في مناسبات متعددة. ويعوض الديك الكبش كأضحية في مناسبات الميلاد ودخول سكن جديد. فمن عادة أهالي منطقة ورقلة والجنوب عموماً ذبح كبش على عتبة البيت الجديد كتقدمة لحراسة، وإن لم يتمكن الشخص من ذلك، ذبح بدله تيساً أو ديكاً(فروج). وهكذا تعوض دماء التيس أو الديك السائلة

على عتبة البيت دماء الكبش. ويقوم الديك مقام الإمام المؤذن عند كل صلاة. وهو لدى الفكر الشعبي مؤشر استشرافي عن عالم الغيب، وبما يحدث للبشر من آلام وموت بصفة خاصة، فمن استطاع أن يعي حديثه استطاع أن يبعد عنه المصائب بتقديم الصدقات والقربان، ولا يستطيع طبعاً ذلك إلا الأولياء الصالحين. والديك يرمز إلى المنبه الدقيق للمواعيد الزمنية كالصلوات، ولكن الغريب هو تحول اليهودي ولكن المثل التالي يوضح وجه الشبه بين اليهودي الجاحد للحق والديك الذي يعرف أوقات الصلاة وينبه لها. ولكنه لا يصلي يقول المثل: **(كي الفروج يعرف لوقات وما يصليش)**، فالمثل يشبه شخصاً ما بالديك والحكاية تضع هذا الشخص وتنعته باليهودي.

وفي الثقافة الإسلامية نجد له من الإجلال والتعظيم ما يجعله يعتلي رمزية الأنفة والكبرياء والسيطرة والزهو بالنفس والفخر، وصياحه إشارة لحضور الملائكة. وهو مناد للصلاة. وإذا حضر الديك بالساحة، فهذا يعبر في المعتقدات الإفريقية عن سر أفشي إلى الأقارب وللأصدقاء الحميمين. وهو مثل العقاب والحمل. لكنه يختص بتميزه الشمسي: النور والبعث.(47) ويمثل« بمصر الديك مع العقاب Aigle والنار رمزاً ثلاثياً للأسرار الخفية **(symbole trinitaire de l'initiation)**. و كان الديك الأبيض منذوراً لـ: جوبيتر، وللشمس وللقمر. وكان فيثاغورس**(Pythagore)** يمنع على أتباعه أكله خارج العشاء السر الفيثاغوري»(48)، وهكذا نرى أن الحكاية الشعبية قد ربطت بين الرمزية الحسنة للديك (الفروج) والرمزية السيئة لليهودي فجعلته الشخص الذي يعرف كل شيء، ولكنه خسيس يصارع ويتآمر ويطارد بحثاً عن السلطة والمال والملك، وبهذا جعلت منه نموذجاً سيئاً للديك أو نموذجاً حسناً للديك السيئ.

وتروي الكثير من الأساطير عن الأولياء الذين يتحولون إلى طيور ويرحلون بعيداً ويرجعون في لمح البصر، ففي حكاية **(جعفـر 01)** نجد السارد الشعبي قد أضفى على السيد علي كرم الله وجهه هالة من القوة بفضل فهمه للغة الطير فيصور لنا المعركة « والسيد علي ايحاربو في الكفار شافت هذيك **الطيور** الكافر معلق **حرز فوق راسو** مقويه جات ذيك الطيور وحطت على كتف السيد جعفر وقاتلو: راه الكافر **معلق حرز فوق راسو مقويه**

أمالا السيد جعفر خبر السيد علي واش قاتلو الطيور، قالو ياك أنت تفهم كلام الطير قولهم إروحو إهزو ذاك الحرز من فوق راس الكافر **راحت الطيور أوهزت ذاك الحرز وحطاتو فوق راس السيد علي** أمالا عاد قوي وذاك الكافر فشل». ولا ننسى أن العرب الجاهليين يسمون الدماغ البشري بالطائر، لأنهم تصوروه على شكل طير، وقد سمى بعضهم هذا الطير بـ: **(الصدى أو الهامة)**. وهو« الذي يخرج من هامة الميت (المقتول خاصة) إذا بلي. وكأن الموت، سقوط ما، يعقبه ارتطام في الأعماق، لا يترك وراءه سوى صدى. وقد نهى الإسلام فيما بعد، عن الاعتقاد بالصدى والهامة» (49).

ونجد صور متعددة للطيور في الحكايات الشعبية فمنها مثلاً صورة الناقة الطائرة في حكاية **(خلالة خضرة)** «حطوها فوق الناقة وكانت هذيك **الناقة أَتْفَرْ(تطير)**، فرت ذيك الناقة وحطت حذا دار وحد العجوز كانت ساكنة بعيد شوية علا الصمات» وهذا ما يعبر عن الخيال الخلاق بالنسبة لأهل المنطقة الذين يرتبطون بالإبل والنوق فبدلاً من الطيور ومن الحصان المجنح نجدهم يبدعون لنا صورة الناقة المجنحة التي تطير وهنا يتجلى الأثر البيئي في الإبداع الفكري.

وفي حكاية (**طرينحة**) نجد نموذج الحمامة التي ترمز إلى السلام في تحول الفتاة (طرينحة) إلى حمامة بعد أن استفحل بها الغيض « أمالا أسقاظت أوالأّت حمامة وفرت في السماء.

والسلطان عجبوا صوت ذيك الحمامة قالهم: إلي يعرفلي صوت لحمامة واش راها تقول نعطيه واش حب. جاه واحد **الراجل يفهم كلام الطيور** قالو: راها تقول يا راعي البقر سماك بن سماك جاء ولا والو ساسية العورة تهنات وبنت العام أدجلاة ياويحها بالويحات» ويكون السلطان هنا هو المسؤول عن رد الاعتبار إلى الفتاة البطلة.

أما في نموذج حكاية "**دادان**" فيكون الموت والطائر حاضران معاً ومتلازمان بشكل ملفت للانتباه، وكذلك حضور السلطان؛ ففي المقطع « وهذا السلطان كان طول، كل ليلة يخرج يدور في جنانو، وهذا النهار سمع صوت يقول: دادان، دادان، ***أمي ذبحتني، بيي كلاني، دادان، دادان امي ذبحتني وبيي كلاني*** راح السلطان يدور على مصدر الصوت لقا طير فوق هذي الشجرة، قال السلطان للحارس والخادم انتاعوا اللي يقدر يحكم هذاك الطير **نعطيه بنتي ونزيدو ملكي** ».

وترمز كل الطيور على اختلاف أشكالها للميت ولروحه في الثقافة العربية والمحلية، وإذا تساءلنا عن سر رمز الطيور للروح، فالجواب يكون« لقدرتها على الطيران، فقد كانت الطيور ترمز إلى الروح، وقدرتها على مفارقة البدن لحظة الوفاة، ولهذا فقد كان المصريون يصورون البا **Ba** (الروح) على هيئة طائر برأس موجود بشري. كما ارتبطت بعض الطير بآلهة معينة، مثلاً، ارتبط الصقر بالإله **حورس** والإله **رع** وآلهة أخرى... وفي الديانة الهندوسية ترمز الطيور أيضاً إلى الأرواح، أو أنها تحتوي على **أرواح البشر**»(50) بل وتؤكد الحكاية بأنها تحتوي على أرواح الأغوال أيضاً من

خلال حكاية **(فليفلة أخت ربعين غول)** « قاتلو جداتو هذه القلة فيها روح جدك وهذيك **روح جداتك** والباقين فيها **أرواح أخوالك** أما ذاك الصندوق فيه **حمامة فيها روح أمك** كي عادت طفلة وحدة وعزيزة عليا

وامبعد هداهم أن رقدو وهو طاح على ذيك الأقلال يكسر يكسر، وهو جاء **لحمامة اللي فيها روح فليفلة** وهو هزها وقال وينك يا دار بي.

وخرجت فليفلة البرَ تقول: **روحي في يد مسلم** روحي في يد مسلم ولقات ولد راجلها **ويطيح ذيك القلة اللي فيها الحمامة وماتت الحمامة وماتت فليفلة»**.

كما أننا نجد رمزاً كونياً، هو الآخر من الرموز التي استعملتها الحكايات الشعبية، وهو **(الشمس)** التي نجد حكاية كاملة تشير إلى رمزيتها وهي حكاية الفتاة المسماة باسم "**شمسه**" التي ترمز إلى الحسن والجمال من جهة وإلى والقوة والجلد من جهة أخرى، « كي يجي "**الغول**" ويقولك أعطيني نرضع من صبعك الدم ولا نط ليك قولوا نط، جا القول كيما موالف وقالها : هاتي صبعك ولا نط ليك ، قاتلوا : نط، نط القول وطاح في الحفرة وردموه لقولا خاوتها وبعد الأيام برات **شمسه** وهزت صحتها» كما نجد ذكر الشمس والجمال في حكاية **(خلالــة خضــرة)** « وقالت: يا **<u>لالة الشمس</u>** أنا خير والاَّ بنتي، قالتلها: أنا زينة وانتي زينة واللّي تحت القربة خير منا أُكَلْ » والحديث عن الشمس هو حديث عن الزمن. وقد عرف "**أبولو**" **بإله الشمس**، وبوهج نوره، فعلى رأسه وهج أشعتها. يظهر جالساً في ثوب أرجواني على عرشه، مصطفات إلى جانبه ربات الزمن: اليوم والشهر والسنة والقرون والساعات. وكذا الربيع والصيف والخريف والشتاء. ويعرف بكونه يقود مركبة خيولها مجنحة الأقدام. وحتى الآلهة الأخرى القوية لا تشاركه ارتقاء المركبة النارية

التي لا يقوى على قيادتها كبير آلهة الألمب نفسه رغم بأسه وتسلحه بالصواعق التي يطوح بها بيده القوية. لأن الخيل لا تقوى على ارتقاء الطريق إلا بجهد. ويذكر بأن **للإله الشمس "آبولو"** أربعة خيول: "بيرويس" و"إيووس" و"أثيون" و"فليجون"، تزحم الفضاء بصهيلها وأنفاسها المشتعلة، وتضرب الحواجز بحوافرها. تتفتح لها أبواب السماء فتندفع صاعدة في الفضاء(51).

وتعتبر الشمس رمزاً من رموز الارتقاء والنور، وهناك من كشف من خلال التفتيش في الاشتقاق اللغوي عن« جذور مشتركة تجمع بين أبولون والبريق والشمس وأحيانا القمر. ومهما يكن من أمر فإن الشمس تعني أولاً النور الأسمى... إضافة إلى ذلك فإن الشمس الصاعدة كثيراً ما تشبه بالطائر، فإذا كان الإله "**أتوم**" يوصف عند المصريين على أنه "**العنقاء**" ... كما أن "**راع**" الإله الشمسي العظيم، كان له رأس صقر، بينما تمثل الشمس عند الهندوس بعقاب، وأحيانا ببجعة. والمجوس يشبهون الشمس بديك يعلن طلوع النهار...»(52) كما يشارك الإكليل الشمس في رمزيتها وهو ينضوي تحت الكوكبة الرمزية للدائرة والمركز في كثير من الثقافات. وهكذا فإن « تمثال النور والارتفاع يتكثف برمزية الهالة والإكليل، وهاتان الأخيرتان تلعبان في الرمزيتين الدينية والسياسية، دور الرقم الواضح للعلانية»(53). وهكذا لا نجد فرقاً في عمق رمزية الطائر، في الحكايات الشعبية وبين الشمس كرمز ومرموز في نفس الوقت. وكلاهما يعد رمزاً للارتقاء والخصوبة.

أما عن قضية الحل والترحال التي نصادفها في الحكايات الشعبية باستمرار، فقد ربطتها بعض الدراسات بالوضعية المادية (الجغرافية والاقتصادية) للجماعات التي ترويها، ويمكنني القل أن الحكايات الشعبية التي توحي جميعها بحياة الحل والترحال إما صراحة أو بوضعية الجو العام

للحكاية، فحكاية (**اسميميع الندى**) مثلاً تبين حياة الحل والترحال صراحة، وذلك بتتبع موضع الكلأ والعشب عندما تشح الأمطار« "***كاين واحد الراجل*** عندو زوج اذراري، **وواحد العام ما صبتش النو ومانا ضش لحشيش**، وقال لهلو : أنا اروح نشوف لعل نلقى بلاصة فيها لخضار والماء، وخرج يمشي يمشي حتان وصل لبلاد» وكذلك الشأن في حكاية "**دلالة**" التي يصرح بالرحيل فيها وترك أحد أفراد القبيلة الآبقين عن أمرها « كي جاو رايحين قالتلها أمها: دلالة دلالة وريني سالف الدلال، قالتلها: بكري كنتي مَّا وذرك وليتي عجوزتي روحي ألحقي المرحول ... أمالا راحو وخلاَّوها فوق البطمة » وفي حكاية (**بنت المهرية**) أيضاً « وفي **واحد العام ماصبتش النّو** قال هاذا الراجل لولاتو **روحوا أفلو بالغنم في بلاد أخرى** ووصاهم وقالهم: هاذ المهرية كي تولد أقتلوا ولدها وإلا بنتها.

... وكي فاقو بيها أهلو قالولو: يا ترحل يا نرحلو، قالهم: أنا ما نرحلش كان حبيتو أرحلو، ورحلو عليه وخلاوه هو وياها »، ولكن الترحال هنا بمخاوف أخرى ليست اقتصادية قد تكون أمنية يمثلها الغول، كما في حكاية (**الشيخ عكرك كلا النزلة وقعد متورك**) « وفي يوم **سمعوا القول راه جايهم** في الطريق، وتفاهموا أنهم يرحلوا قبل ما يلحقلهم ».

وتقدم لنا الحكاية تونسية التي تحمل نفس عنوان الحكاية المرجع «"**سبعة صبايا في قصبايا**" مثلاً على ذلك. فالرواية الحضرية (من شمال تونس) تقدم صبايا يغلق عليهن أبوهن الباب خوفاً عليهن إلا أن الغول يقتحم عليهن الدار، أما الرواية البدوية (من جنوب شرق تونس) فتقدم لنا صبايا يفتح أبوهن لهن الباب ويخرج بهن ويسلمهن طواعية إليه. صبايا يأتيهن الغول وصبايا يذهبن إليه والفرق ليس بين هذا الأب وذاك فحسب وإنما بين نمطين من العيش: نمط حضري، الخيرات فيه تخزن وراء الأبواب ونمط

بدوي يرحل أهله بحثا عنها خارج الأبواب، نمط استقرار يقابله نمط ترحال »(54). وإن كنا أمام نمط اقتصادي واحد في مجتمع الحكايات، فإننا أمام اختلاف على مستوى مجتمع الواقع مرتبط بالكمية والنوعية الغذائية والاقتصادية المتوفرة.

4. البعد الأنثروبولوجي لأكل الأغوال للحم ودم البشر في الحكايات الشعبية:

لقد شغلت هذه الظاهر الكثير من الأنثروبولوجيين المهتمين بالأنظمة الغذائية للمجتمعات وعلاقتها بالأبعاد الثقافية، حتى أن الدارسين في أمريكا قسموا المناطق الثقافية بعدد مناطق التوزيع الغذائي، « ويبدو أنه توجد دائما مادة من مواد الطعام تكون هي الغذاء الرئيسي ويكون ما عداها ثانوياً، فإذا وضعنا هذه الحقيقة نصب أعيننا استطعنا تقسيم أمريكا إلى تسع مناطق غذائية،... وهي تطابق بالتقريب المناطق الثقافية »(55). وبالنظر إلى هذا يتبادر إلى الأذهان سؤال مفاده: هل يمكن الحديث عن ثقافة جنسية مختلفة (أنثوية–ذكورية) في المجتمعات التي يختلف فيها غذاء الإناث عن غذاء الذكور؟، وهذا لأن بعض المفكرين قد أشاروا إلى تناول الأزواج غذاءهم منفصلين، قديماً وحديثاً. وأضافوا إلى ذلك أن البدائيين لا يأكل ذكورهم منفصلين عن إناثهم فقط، بل تختلف طبيعة غذاء جنس الذكور المتمثلة في اللحوم، عن غذاء الإناث المتمثل في الخضر. واستناداً إلى ما سبق وإلى الواقع الثقافي العام الذي نُعايشه في مجتمعنا بصفة خاصة يمكننا الإجابة عن السؤال السابق بنعم، فالتقسيم الغذائي للجنسين يعبر عن تقسيم ثقافي لهما وهو تقسيم ذو تضاد حاد. وينطبق هذا على كل مظاهر الحياة، من أنشطة اقتصادية ورتب اجتماعية، وحتى على مستوى الممارسات والمعتقدات الدينية. فنجد في واقعنا أن الذكور يأكلون منفصلين عن الإناث،

حتى داخل العائلة الواحدة، أي حتى بين المحارم مجتمعين يكون الفصل بين الجنسين في تناول الطعام، كما أنه في الولائم يقدم الرجال على النساء في الأكل ويمكن أن تأكل النسوة ما يفضل عن الرجال مع الأطفال الصغار. وهناك من بحث في أصل الظاهرة ففسر أكل الجنسين منفصلين باختلاف طبيعة أكلهما تفسيراً آخر مخالفا تماما لما سبق. ويرجع هؤلاء كون غذاء الجنسين مختلف تماماً بل مضاداً، من غذاء ذكوري حيواني وغذاء أنثوي نباتي إلى أن النساء لا تأكلن اللحوم ولا تشارك الرجال الأكل، لأن الظاهرة في سياقها الأصلي متعلقة بأكل لحم البشر، وهي فكرة سنتها النساء اللواتي يرون أن الرجال يأكلون لحومهن باستنزافهن والتمتع بهن جنسياً واستغلالهن في الحياة. كما تربط فكرة أكل الإنسان للحم البشري من جهة أخرى بجهله بوجود بشر خارج نطاق قبيلته والقبائل المجاورة له. وتكون القبيلة التي ينتمي إليها بمثابة مركز العالم. وبحسب منظور هذا الرأي تكون الغولة راغبة في أكل البشر لكونهم أجانب، من المنطلق السطحي للفعل.

ومهما يكن فالظاهرة وجدت قديماً وحديثاً، وقد كشفت الحفريات عن انتشار **ظاهرة أكل لحم البشر قديماً** ابتداء من فترة التوحش، أي العصر الحجري القديم **(Paléolithique)** إلى نهايته، وأمام كهوف رجل "**بكين**" **(pékin)** تواجدت عظام حيوانات وبشر، فإنسان "**بكين**" كان آكلا للحم البشر وكذا إنسان "سولو" **(solo)**. ومع إنسان**(Néanderthal)** لم تختلف الظاهرة ، ولكنها لم تكن عامة مثلما كانت عليها من قبل. ومع ظهور **(L'home sapiens)** والصيادين البدائيين في الفترة النهائية للمتوحش، تراجعت الظاهرة، ولم تبق سوى ببعض المناطق كعادات طقوسية(56). وهكذا لاحظ الباحثون حديثاً ظاهرة أكل لحوم البشر الأجانب لدى الكثير من الشعوب البدائية، ومن بين هذه الشعوب بعض سكان أستراليا الأصليين. «

ونشير إلى عادة أكل اللحوم البشرية، فنقول: إن هذه العادة لم تكن منتشرة بين الأستراليين في كل مكان، ولكن في بعض الجهات كانوا يأكلون من يقتل في الحروب ومن يقضى بالمرض، أما في سائر الأنحاء فإن هذه العادة لم تمارس أبداً إلا في الاحتفالات »(57).

ويمكننا أن نعتبر **التهام الغيلان للبشر** من بقايا ظاهرة وجدت فعلاً في القديم. كما يمكن أن تكون الظاهرة مجرد تعبير مجازي أو رمزي عن فكرة الموت والانبعاث، أو استنزاف البشر لخيرات بعضهم البعض أو استغلال الذكورة للأنوثة. فقد عودتنا الحكايات الشعبية عادة على ظاهرة أكل الأغوال للبشر. ونجد هذا واضحاً جلياً في الحكاية المرجع **(سبع صبايا في قصرايا)** إذ أن تهديد الغولة للبنات السبع كانت بغرض أكلهن « جاتهم . الغولة . في الليل نبح فيها الكلب، قالت: **سعدي نايا سبع صبايا في قصرايا** **ناكلهم أنيا** قالها الكلب: **أنا فراح بن فراح نقز على سبع سطاح وانت الغولة والله ما ذوقيهم**». ويكون الكلب هو صوت المجتمع الذي لا يريد هذه الظاهرة والمانع معنوياً –على الأقل– للغولة من أكل الفتيات وذلك لأنها لم تستطع أكلهم حتى وهو ميت وجزء منه مازال موجود في البيت، وهذا الجزء من الكلب هو صوت الضمير البشري الذي يرفض هذه الظاهرة ويسعى إلى إبطالها. وفي حكاية **(مَـدْ رِجِلُـو)** « جرات **الغولة باش تاكل لمرا وينها** وهي كانت هاز بنها الغول لصقت بالباب وطاحت في النار وماتت». نجد أيضاً التصريح بأكل الأغوال لبني البشر صغاراً وكباراً، كما أننا نجد في حكاية **(جليجـل ذهبـو)** « وكي ناضو الصباح **لقات الحمراء** **عظم فوق البيت حكمت تكدد فيه أملا تحولت غولة**، في النهار مرا وفي الليل تهدي على ختها أن ترقد وتروح **تاكل بعير** وترجع» وهذا يحيلنا إلى القضية الأولى وهي نوعية الأكل أو طبيعة الأكل التي تفرض ثقافة معينة، فأكل العظام أو

بالأحرى (تكدادها) يعد مبعثاً للتحول إلى صورة الأغوال التي تلتهم البشر والحيوانات وكل المخلوقات عدا بعض الحيوانات الرمزية كالكلب والثعبان كما تبين لنا ذلك الحكاية المرجع. وفي حكاية **(فليفلة أخت ربعين غول)** « أمالا دسها في صندوق وخلاها. **وفي الليل تخرج من الصندوق غولة تروح تحكم شاة تاكلها وترجع وامبعد** الراجل كي يحسب الشياه نتاعو يلقاهم نقصو». نصادف ظاهرة أكل الأغوال للحيوانات الأليفة الكبيرة كالجمال (البعير) وفي هذا دلالة على قوتها، وشراسة أكلها لبني البشر، وطبعاً لا ننسى أن هذا الفعل أي أكل لحم البشر سواءاً كان حقيقياً أم رمزياً فهو يبين استغلال الإنسان لأخيه الإنسان في شتى مناحي الحياة الإنسانية.

وما يسند ذلك هو المقطع المباشر في نفس الحكاية **(فليفلة أخت ربعين غول)** « هما **سقطو بالشر وملقاوش واش ياكلو** –أي اشتد بهم الجوع– وهي زِيّدَتْ وحدة فيهم أمالا قالولها اعطيهولنا ناكلوه إمالا مدتلهم كل وحدة شوي وهذ بنت عم الراجل دست سهمها وزادت زِيّدَتْ الثانية ونفس الشئ صرى والثالثة والرابعة والخامسة والسادسة وهذ المرة زِيّدَتْ بنت عمو قالولها هاتي مديلنا ناكلوه قاتلهم حتى ينشف من الدم زادو قالولها حقى راه نشف من الدم قاتلهم حتان يتحولا تحولا زادوا قالولها هاتي مدينا ناكلوه راحت جبدت ذوك اللحمات اللي مدهوملها وقاتلهم هاكي نتي من ولدك ونتي من ولدك **وأنا بني ماناكلوش** » الذي يبين أكل البشر للحم البشر بل وفي أقصى صوره البشعة والمؤلمة وهي أكل الأم لأبنها، وذلك –كما تبين الحكاية– بسبب الجوع القاهر الذي فرضته سيطرة الغولة على المصدر الغذائي والاقتصادي لمجموعة الأزواج الممثلة للعائلة التي ترمز إلى المجتمعات الإنسانية. إذن فالغولة بوصفها الآكلة للحم البشر أو التي تدف

بالبشر إلى أكل لحم بعضهم البعض، هي العدو الخارجي الذي يهدد المجتمعات البشرية في أمنها واستقرارها الاقتصادي والغذائي بالخصوص.

ولكن الحكاية أيضاً تبين من خلال الزوجة السابعة رفض هذه الظاهر حتى تحت وطاة سيطرة الغولة وقهر الجوع، لأن القرابة الإنسانية تفرض ذلك، بل وتجعله شيئاً مستهجناً تعافه النفس البشرية، لذا جعلت الحكاية الشعبية الزوجة السابعة ابنة عم الرجل أي قريبته، وهذه القرابة ترمز إلى قرابة بني البشر جميعاً مهما تعددت أجناسهم، فهم إخوة أو أبناء عمومة، أما الزوجات اللاتي أكلن أبناءهن، حتى وإن كان ذلك تحت مسمى سد الجوع، بالتضامن مع بقية الشعوب الإنسانية الجائعة، فإنه لا يشرع هذا الفعل أو هذه الظاهرة وهي أكل لحوم البشر واستنزاف خيراتهم.

ففي حكاية **(شمسه)** « كي يجي "**الغول**" ويقولك أعطيني **نرضع من صبعك الدم** ولا نط ليك قولوا نط، جا القول كيما موالف وقالها : **هاتي صبعك** ولا نط ليك».

وفي رمزية أخرى نجد الزواج المتحول أو تحول بعض الحيوانات على تعددها إلى أزواج فائقي الجمال بعد السلخ من جلد الحيوان فيظهر الزوج الجميل أو الزوجة الجميلة، ففي **(لانجة بنت السلطان)** « وكي حط الطير خرج منو **عريوة**، وقالهم زوجوني هاذك السلوقية، قالو كيفاش راجل يزوج اسلوقية؟ قالهم زوجوها لي هي، وانهار اللّي ازوجها قالها: **يا سلوقية نحي جلدك وتحولت السلوقية لانجة بنت السلطان**، وكي شافو جارو قالهم: حتى أنا زوجوني اسلوقية، زوجو لي اسلوقية وانهار العرس قالها: **يا سلوقية نحي جلدك هرت فيه**، وابقى كيما هاك حتى عضاتو وقتلاتو ***وعاش عريوة مع لانجة لاباس عليهم***». ونجد أن هذا يتكرر بوتيرة عالية في الكثير من الحكايات الشعبية المحلية والعالمية، ففي حكاية فلسطينية بعنوان **(جميز بن**

يازور، شيخ الطيور)، التي تحدثنا عن طائر يقصد نافذة فتاة جميلة، يدخل غرفتها ويتحول إلى شاب جميل يغدق عليها بالذهب، ويغادرها حين تكشف سره وتستجيب لطلبات أخوتها، فيجرح ويغادرها. تبحث عنه فتشفيه وتنجز الاختبارات التي قدمها لها أخواته، فتتزوجه ويطير بها(58). وتوجد حكايتان فرنسيتان: واحدة من بريطانيا السفلى بعنوان "**الذئب الرمادي**" (**Le loup gris**) ، وأخرى من "دوفيني"(**Dauphiné**) بعنوان "**الملك الخنزير**" (**Le roi cohon**). تحدثنا الأولى عن زواج ابنة فلاح من ذئب ذي شعر مشيب، تحول يوم زفافه إلى شاب جميل، بعد أن سقط جلده بالكنيسة. حذر زوجته من فتح باب أحد البيوت ومن إصابة جلده بالماء أو النار. وقعت في المحظور حين قدمت المفتاح لأختيها فأحرقتا الجلد. هاجرها فتبعته مستخدمة الأحذية السحرية التي قدمها لها. وجدته على وشك الزواج من امرأة أخرى، ولما رآها وعرف حقيقة الأمر، تراجع عن زواجه الجديد ورجع معها إلى قصرهما القديم(59).

وتحدثنا الحكاية الثانية (**الملك الخنزير**) عن زواج ابنة حطاب فقير من ملك ذي رأس خنزير، تحول يوم زفافه إلى شاب رائع الجمال. غادرها بعد أن خانت عهده، فتبعته وأصلحت الأمور في نهاية الحكاية.(60) فإذا كانت الحكايات السابقة تقدم لنا فكرة إيجابية عن الزواج المجهول، فهناك حكايات أخرى تعطينا فكرة سلبية عنه. وقد عبرت عن هذه الفكرة حكاية من أوكرانيا بعنوان "**تدحرج حبة الجلبان**" (**Roule-petit-pois**). خلاصتها فتاة جميلة تزوجها تنين بشع أكول، بعد أن اختطفها. انطلق أخويها لاسترجاعها ففشلا أمام التنين في اختبار الأكل فحبسهما تحت صخرة ضخمة. ابتلعت أمهما بذرة الجلبان "فأنجبت ابناً عملاقاً، قصد التنين (الغول) وقضى عليه، فاسترجع أخته وأخويه(61).

ويمكن اعتبار حرق (الغولة) إمضاءً ذكورياً على إسقاط الأنثى من السلطة والحكم ليستولي عليها الذكر. فهناك من يرى أن الصراع داخل مجتمع الآلهة بين "**فينوس**" وابنها "**آمور**"، يعبر عن « صراع بين نظامين اجتماعيين: نظام أمومي موروث، يسند للأنثى السلطة الاجتماعية والسياسية في المجتمع ، ونظام أبوي يسند السلطة الاجتماعية و السياسية في المجتمع للذكر، وقد عبرت القصة عن هذا الأخير وهو في مرحلته الجنينية» (62).

إنها فكرة الأنثروبولوجيين التطوريين وهي وإن كانت ترتكز على التاريخ التخميني لا اليقيني إلا أنها تقدم لنا فكرة ليست بجديدة ولا غريبة، بل إنها تقارب الواقعية، لأن الأسرة في تجذرها الاجتماعي تعتمد على الأم القارة في البيت لا على الذكر المتحرك والمتعدد الأزواج والذي تسير الأسرة من دونه، فنرى أن أصحاب هذه النظرة محقون فيما ذهبوا إليه إذ يرون أن السلطة كانت للأنثى (قبل أن تنتقل للذكر)، لكن في عصور غابرة جداً ومجهولة حتى بالنسبة لليونانيين القدماء. يقول "ج.ج باشوفن" (**Johann Jakob Bachofen**) عن هذه الفكرة بأنها كانت في فترة « عالم لا نجد له مثيلاً اليوم، ولا يمكن لعاداته أن تدرك إلا انطلاقاً من قانونه الخاص الذي أنشأها. ويبدو القانون العائلي الرحمي **Le droit familier gynécocratique** غريباً، ليس فقط بالنسبة لوعينا نحن ولكن أيضا بالنسبة لوعي أهل فترة ما قبل التاريخ الكلاسيكي»(63).

ونجد هذا مجسداً في حكاية (**قطيش**) « راحو وفي الوقت اللي راهم يلمو فيه الحطب راح هو يجيب في الماء ويدخل في الدار: أمالا جاو وحوطو الدار بالحطب وشعلوا النار، والمضرب اللي يحمى عليه يشحطو بميهة يبرد اللي يحمى عليه يبردو بميهة ومبعد شد بعضاهم وضربو دار بروسهم أمالا لصقو في ذاك الحديد ***وماتو، وتهنى منهم الكل*** » أين يحرق

جميع الغولات في نفس الوقت وهي إشارة إلى القضاء **على النظام الأمومي دفعة واحدة.**

وفي حكاية (**مد رجلـو**) « جرات الغولة باش تاكل لمرا وبنها وهي كانت هاز بنها الغول لصقت بالباب وطاحت في النار وماتت» كذلك نلمس هذا المؤشر بالقضاء على الغولة. ولكن هناك كان الأمر من المرأة الخاضعة للزوج الذكر وبالتالي يكون الإقرار من الأنثى نفسها في الحكاية على ضرورة القضاء على هذا النظام الأمومي.

وتنبهنا إحدى المفكرات إلى تفسير الماركسيين التقليديين لوضع الأنثى الأدنى مقارنة مع وضع الذكر الأعلى، بوضع الرجال أيديهم على الزراعة. وترى هذا التفسير مرتبطاً بالواقع الاقتصادي الذي يسميه "**فريدريك انجلز**" (**Friedrich Engels**) نفسه بـ:(الهزيمة الكبرى لجنس الأنثى) وتعطي تفسيراً جهلته الماركسية كلية، وهي ترجع سبب الهزيمة إلى « الأهمية الكبرى لاكتشاف المسار الأبوي في الإنجاب، فالماركسية ظلت لا مبالية بالعنصرية الجنسية والتي لا تمثل بالنسبة لها إلا "**بنية فوقية** " فهي إذن مظهر يمكن إهماله إزاء الواقع الاقتصادي»(64).

وقد حاولت الأساطير التأكيد على خصوبة الرجل ودوره الأساسي في عملية الإنجاب، فكان الحديث عن أثينا **Athena** (منرفا) بأنها ولدت من رأس أبيها "**زيوس**" ، كبير الآلهة بعد أن جامع "**ميتيس**" وحملت منه... وابتلعها « وفجأة أصابه صداع شديد وهو يسير على بحيرة **تريتون Triton** حتى أحس برأسه تكاد تنفجر، فأخذ يعوي كالمجنون من شدة الألم حتى أنقذه هيفاستوس إله الحدادة ، بضربة من فأسه الإلهية فشجها شجا . خرجت منه الإلهة أثينا وقد خرجت تصيح صيحة الحرب التي ارتجت لها السموات و الأرض ، وارتاع منها الآلهة أنفسهم»(65) وكانت "**أثينا**" (أو بلاس

Pallas، أو **منرفا Minerve**) مثلها مثل "**أبوللو**" مدافعة عن "**أورست**" قاتل أمه. فأمام محاكمته « حضرت الإلهة أثينا **وأبولون** والآرنيات محاكمة أورست أمام "**الأريوفاغ**" : وتولى أبولون الدفاع عن أورست ، وتولى الاتهام الارنيات . لكن أصوات القضاة جاءت متساوية. وكانت الإلهة أثينا ترأس هيئة المحلفين، فحكمت لصالح أورست بحجة أن للأب أفضلية على الأم»(66). ويذكر عن **أفروديت Aphrodite**(فينوس)« وهي الإلهة الأم العظمى، إلهة: الجمال والحب، والجنس وابنة **زيوس وديوني Dione**، ولدت من زبد البحر عندما قام كرونوس بقطع الأعضاء الجنسية لأبيه أورانوس إله السماء – وألقاها في البحر. وهي نفسها فينوس عند الرومان »(67).

ويرتبط التشديد على الانتساب للأب فعلا باكتشاف دور الرجل في عملية الإنجاب. وهي عملية كان الإنسان يجهلها في بداية الأمر ، وهذا ما يشير إليه الأنتروبولوجيون التطوريون. ويستشهد على ذلك بقول أحدهم عن قبائل "**باغندا**" في أواسط إفريقيا « إن الجيل المعاصر يعرف سبب الحمل، غير أن الأسلاف في الماضي لم يتأكدوا قط من السبب الحقيقي، فكانوا يظنون أن الحمل ممكن دون مضاجعة الذكر. ولهذا كانوا يتخذون الاحتياطات كلما مروا بمكان أحرق فيه جسد رجل انتحر، أو دفن فيه طفل وئد بان نزلت قدماه قبل رأسه. فكانت النساء يأخذن الحذر بإلقاء الحشائش أو العيدان على مكان كذاك، ظنا منهن بأن ذلك يمنع شبح الميت الدخول فيهن والولادة من جديد. ولم يكن هذا الخوف من الحمل بالأشباح مقصوراً على المتزوجات، بل النساء جميعهن يشتركن فيه، صغيرات وكبيرات، متزوجات وعازبات، وكلهن يلجأ إلى الطريقة عينها في تجنبه »(68).

لكن مع الوقت، برز دور الرجل في الإخصاب. ونظن أن فكرة رفع عضو الذكورة لدى الإغريق في احتفالات عيد "ديونوسوس" الذي هو نضج

العنب وهو أيضا تجسيد لحضور هذا الإله، تأكيد على ارتباط الخصوبة بالذكورة لا الأنوثة، وبالتالي ارتباط السيادة بالذكر « وكان أهل الريف يخرجون في هذه المناسبات ويقيمون المهرجانات ويملئون الطرقات، وكانوا يسرفون في الأكل والشراب...يغنون ويرقصون ...وكانوا يحملون صورة مكبرة لعضو الإخصاب **(phallos)** لذلك أطلق عليهم أرسطو كلمة **(phallika)** وكان يقف بينهم منشد يمجد إله الخمر ويتغنى بالنبيذ الممتاز تحيط به جوقة تردد بعض الأدعية والابتهالات»(69).

إنه إعلان بولادة نظام مجتمعي واقتصادي وديني أبوي جديد حل محل **النظام الأمومي** الذي كان يعتقد فيه بأن الأنثى (المرأة) هي رمز الخصوبة وبالتالي فهي كل شيء . وهكذا يحل عضو الذكورة المكبر بدل أعضاء الأنوثة للأم الكبرى التي كانت تبرزها تماثيل الإلهة "**عشتار**" وتماثيل أخرى، في جميع مراكز الثقافة الباليوليتية « فالرأس عبارة عن كتلة غير متمايزة الملامح...أما المنطقة الأساسية في كل تلك التماثيل ، فمنطقة الثديين والبطن والحوض وأعلى الفخذين ...فالثديان عبارة عن كتلتين هائلتين مستديرتين، والبطن منتفخ في إشارة لحمل أبدي، والردف ثقيل، والوركان قويان بارزان، ومثلث الأنوثة منتفخ يشكل مع أعلى الفخذين وحدة متماسكة. وقد يتدلى الثديان ليشكلان مع البطن والوركين تكوينا واحدا متراصا تتجمع فيه هذه الرموز في بؤرة واحدة هي مستودع الخلق»(70).

إنه تجسيد لكائن الأنثى الذي كان معبوداً قبل أن تتحول العبادة للذكر. وكثيراً ما كانت تظهر الغولة في حكاياتنا العجيبة بثدييها الكبيرين جداً، فكانت ترميهما وراء ظهرها. وقد كشفت لنا الحكايات عما قدمته لنا التماثيل والنقوش التي عثر عليها الأركيولوجيون. وترتبط فكرة الخصوبة

بمعتقدات المجتمع التقليدي – وإلى الوقت الحاضر– بالمرأة وبالكائنات الغيبية الذكرية خصوصاً.

وتدعم هذه الفكرة بعض المعتقدات الإفريقية التي تتقارب مع معتقدات منطقتنا ، فهي تنسب الخصوبة للأرواح القاطنة في الأشجار، هذه التي تسقط على المرأة في هيئة أزهار منيرة.« فإن نساء باغندا كن يتصورن أن بالإمكان أن يحملن، بدون مساعدة الجنس الآخر، لا من هذه الأشباح المزعجة فحسب، بل من زهرة الموز أيضا: فإذا سقط نور الموز الأرجواني على ظهر امرأة أو كتفيها صدفة وهي دائبة في عملها في ظل إحدى الشجر، كان ذلك كافياً في معتقدهم لأن يجعل الجنين يتحرك في أحشائها...ويظهر في عزو هذه الصفة العجيبة إلى نوار الموز هو أو لا، اعتقاد القوم بأن أرواح السلف تسكن أحراش الموز، وثانياً، دفنهم موتى الأطفال عند جذوع الشجر. أفليس طبيعياً إذن أن تكمن روح في كل زهرة، فتسقك بمهارة فائقة في شكل النور على ظهر المرأة وتستقر أخيراً في رحمها؟»(71). وقد ربطت حكايتنا الشعبية بين الفكرة للخصوبة فعلاً، فنجد حكاية(**حجرة صبرني**) تنبني على هذا الأساس، فالفتاة التي أكلت الوردة (النوارة) الأخيرة حملت وولدت كما يبين المقطع الموالي« وراحت في الليل لهذاك الجنان ونتفت كل النوار إلي فيه وكلاتو، ونسات نوارة وحدة بعيدة، طلت هاذيك النوارة للطفلة وقاتلها: هاني وين انسيتيني، **كان كليتيني اقتلتك، وكان خليتيني اكشفتك، أكلاتها** وقاتلها: أقتليني، وكبرت في كرشها، وعادت نهار كامل هاذ الطفلة مدرقة على خوها، وكي يسول عليها تقولو عيالو: راها مريضة حتان ولدت وجابت طفلة ولبستها الحرير والذهب وموريتهاش لخوها». فهذا المعتقد مخصوص في ورد معين أو في زهر معين ولم تبين الحكاية

غرابة هذا الحمل بل جعلته عادياً في نظر الأخ وعليه يكون الاعتقاد عاماً وليس خاصاً بفئة معينة.

كما نجد أن حكاية **(حبحاب رمان وأخوالو سبعة)** تنحو هذا المنحى ولكنها لم تجعل الحمل حقيقياً كما في حكاية **(حجرة صبرني)** وذلك لأنها ربطتها بالخدعة والحمل الظاهري الذي نشأ من الغيرة « أمالا حمزو منها نساوين خاوتها واتفقوا عليها باش يديرو لها حاجة باه خواتها يتخلو عليها ويقطعوا الود اللي بيناتهم، أملا تلمو في سبعة **وقالو يالاه نجمعو بيض نتاع الحنش ونكعبشوه في التمر ونعطوهولها تاكلو**، واحدة فيهم قاتلهم أنا مانديرش معاكم هذ الشي» وكذلك الشأن في حكاية **(وديعة غدايت خوتها السبيعة)** « وجابو **طبق تمر مدود** وقالو: اللي تاكل هاذا الطبق نعطوها طبق لويز، وكي سمعتهم وديعة جات باش تاكل نصحتها عيال خوها الصغير وقاتلها: ماتاكليش، وما خذاتش رايها واكلاتو **تنفخت كرشها**، راحو النساوين لرجالتهم وقالولهم: راها بكرشها روحو لوحوها في خندق واتهنو منها.

وعطاهالو السلطان وراح لخوتو واتفاهم معاهم قالهم: قولو للنساوين يحطبو وانديرو نار كبيرة وانلحوهم فيها على خاطر الشر اللي داروه في اختنا، وكي حطبو انساوين لحطب جابو ختهم وقالولها: لوحي في النار، لاحت نساوين خوتها الستة». فكان الانتفاخ الظاهري هنا مرتبط بالتمر المدود فكان الفعل الظاهري للانتفاخ بفعل الدود المتكاثر في بطنها وليس بفعل نمو جنين حقيق ونفس الأمر في حكاية **(حبحاب رمان وأخوالو سبعة)** كان الانتفاخ الظاهري بفعل الثعابين المتنامية في بطنها من جراء أكلها لبيض الثعابين.

1- ينظر: Encyclopedia univsais, corpus1, Etymologie, Fungi imperfect, Editeur à Paris, 1990, p50-51.

2- زاهية طراحة، فضاء الأنثى/ذكر في الحكاية القبائليّة العجيبة، ص30,

3- كلود ليفي ستروس، الإناسة البنائية، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1995، ص376.

4- المرجع نفسه، ص376.

5- المرجع السابق، ص376.

6- ينظر: Michéle Simonsen, Leconte populaire, Ed PUF , 1984 , p46-47

7- ينظر: روبرت لووي، تاريخ الأنثروبولوجيا من البدايات حتى الحرب العالمية الثانية، تر: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1992، ص36-37.

8- Lewis Morgan , La société archaïque, Traduit de l'américain par H Jaouiche, Ed Anthropos, Paris, 2éEdition, .1985, préface p a 5

*- في جمهرة اللغة لابن دريد: الرَّشْم فارسيّ معرب، وقد أعرب فقيل رَوْشَم ورَوْسَم. وعن لسان العرب لابن منظور: رَشَمَ إليه رَشْماً: كتب. والرَّشْم: خاتم البُر وغيره من الحبوب، وقيل: رَشْمُ كل شيء علامته، رَشَمَهُ يَرْشِمُهُ رَشْماً، وهو وضع الخاتم على فراء البُر فيبقى أَثره فيه، وهو الرَّوْشَمُ، سوادية. الجوهري: الروشم اللوح الذي يختم به البَيادر، بالسين والشين جميعاً، والرَواسيمُ: كتبٌ كانت في الجاهليّة، وعن زين الدين الرازي في مختار الصحاح: (ر ش م) رَشَم الطَّعَام خَتَمه وبابه نَصَر. والرَّوْشَم بالشين والسين اللَّوْح الذي تُخْتَم به البَيَادِرُ.

9- Claude Lévi - Strauss: Anthropologie structurale deux, Ed PLON, 1973 et 1996, pour la présente édition, p 193, 194.

10 - ينظر: كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية (القسم الثاني)، تر: حسن قبيسي، ص 150.

11 - Michel Aghassian et autres, sous la direction de Marc Augé: Les Domaines de la parenté, p34.

12- سورة البقرة، الآية 189.

13 - ينظر: Jean Servier: Tradition et civilisation berbéres, Introduction, p XI.

14 - أوفيد، مسخ الكائنات، تر: ثروت عكاشة، ص113.

15 - المرجع نفسه، ص 148، 149.

16 - ينظر: Homére: L'Odyssée, Traduction Intrduction Notes et Index: M.Dufour et J.Raison, Ed Garnier - Flammarion, 1965, p257 - 333.

17- محمد الجويلي، أنثروبولوجيا الحكاية، ص82.

18- المرجع نفسه ، ص82.

19- المرجع نفسه، ص83.

20- المرجع نفسه، ص147.

21- المرجع نفسه، ص147.

22- المرجع نفسه، ص148.

23- المرجع السابق، ص148.

24- المرجع نفسه، ص149.

25- ينظر: J.Martin Folklore tunisien Histoires Enfantines les 7petites filles et l'ogresse in IBLA 5e'me anne'e Juillet 1942 pp.271_272.عن محمد الجويلي، أنثروبولوجيا الحكاية، ص152. ويذهب الأستاذ بوحدبية إلى أن القصابية هي رمز للذكر(Phallus)كما يذهب كذلك إلى أنها ترمز لعذرية الصبية.انظر: L'ilaginaire Maghre'bin.pp.54.56.

26- عبد الهادي عبد الرحمن، لعبة الترميز، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، ط1، 2008، ص51.

27- ابن منظور لسان العرب، مادة (ر م ز)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2005/1 .

28- محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996، ص120.

29- محمد فتوح، الحداثة الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2006، ص342.

30- المرجع نفسه، ص36.

31- عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص232.

32- محمد فتوح، الرمز والرمزية، ص40.

33- غسان غنيم، الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، ص36.

34- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص174.

35- محمد رجب النجار، حكايات الحيوان في التراث العربي، مجلة عالم الفكر يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد24 العدد 1 و 2 ، 1995، ص190.

36 - Camille Lacoste- Dujardin: Dictionnaire de la culture berbère en Kabylie, p 252.

37 - Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, p 113.

38 - سليمان السيد، تاريخ الجزائر (القديم)، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط2، مارس 1966، ص 17.

39 - شارل أندري جوليان: تاريخ إفريقيا الشمالية، تر: محمد مزالي والبشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1969، ص 254.

*- خاتم سليمان حسب أساطير القرون الوسطى والمسلمين، هو ختم كان مملوكا من طرف الملك سليمان، الذي أعطاه القدرة على قيادة الشياطين) أو الجن أو الحديث مع الحيوانات. ومن الأساطير التي ذكرت عن هذا الخاتم أنه في يوم من الأيام خلع سليمان خاتمه من يده، وطلب من زوجته أن تحفظه حتى يدخل الخلاء ليقضي حاجته، فأتى لها الشيطان بصورة سليمان وطلب منها الخاتم، فأعطته إياه، وعندما خرج سليمان من الخلاء طلب استرداد الخاتم من زوجته، فوقع في نفسها أن الشيطان يريد أن يخدعها، حيث أنها اعتقدت أنها قد أعطته بالفعل لسليمان، وهكذا تم طرده من البلاط، فعمل صيادًا. ثم أراد الله أن يفقد الشيطان هذا الخاتم فوقع في الماء، وابتلعته سمكة. وبينما كان سليمان ذات يوم يصطاد السمك إذ اصطاد سمكة، ففتح

بطنها لينظفها ويأكلها، فوجد الخاتم، فلبسه وذهب وطرد الشيطان من قصره، وعاد له مُلكه:
http://ar.wikipedia.org/wiki

40 - Jean Chevalier Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, p 49-50.

41 - Camille Lacoste - Dujardin: Dictionnaire de la culture berbère, p 37.

42 - Jean Chevalier Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, p52.

43 - وليس بدج، السحر في مصر القديمة، تر: عبد الهادي عبد الرحمن، مؤسسة الانتشار العربي، سينا للنشر، ط1، 1998، ص23.

44 - Jean Chevalier Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, p281.

45 - المرجع نفسه، ص 282.

46 - Nadia julien: Dictionnaire des symboles, p85.

47 - Jean Chevalier et Alain Gheerbrant : Dictionnaire des symboles, p282. 283.

48 - Nadia julien: Dictionnaire des symboles, p86..

49 - محمد منير منصور، الموت و المغامرة الروحية، من الأسطورة إلى علم الروح الحديث، دار الحكمة للطباعة و النشر،دمشق ، سوريا، 1407هـ 1987م، ص 34، 35.

50 - إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، ج01، ص212.

51 - أفيد، مسخ الكائنات، تر: ثروت عكاشة، ص104.

52. جيلبير دوران، الأنتروبوجيا، رموزها أساطيرها أنساقها ، تر: مصباح الصمد، ص126.

53 المرجع نفسه، ص128.

54 - محمد الجويلي، أنتروبولوجيا الحكاية، ص143.

55 - ج.و. بيدج، الشعوب البدائية في وقتنا الحاضر، تر: محمود محمد موسى، و زكي الرشيدي، مكتبة النهضة المصرية، 1957، ص118.

56 - المرجع السابق، ص38-39.

57 - ينظر: المرجع نفسه، ص 80.

58- ينظر الحكاية كاملة: إبراهيم مهوي، شريف كنعانة، قول يا طير، نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، لبنان، 2001، ص115-1187.

59- ينظر الحكاية كاملة: 146Michèle Simonsen : Le conte populaire , Ed PUF ?1984 , p146-152.

60- المرجع نفسه، ص135-145.

61- ينظر الحكاية كاملة: A.N Afanassiev,Nouveaux Contes russes, Traduction de Lise ,Gruel-Apert,MaisonneuveET Larose , Paris, France,2003,p63-65.

62- عبد الحميد بورايو، تحليل أسطورة بسيشي وكيوبيد، مجلة بحوث سيميائية، عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائري، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، دار الغرب للنشر، العدد01، سبتمبر، 2004، ص41-42.

J .J Bachofen :Le droit maternel. Recherche sur la -63 gynécocraite de l'antiquilé' dans sa naturereligieuse et juridique.Traduit de l'allemand et préface par Etienne Barrilier.p5.

Françoise d'Eaubonne, Les femmes avant le patriarcat, -64 p212. Ed PAYOT, Paris, 1977,

65- إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الأول A-F، مكتبة مدبولي، ص140.

66- أسخولوس، تراجديات، تر:عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص278.

67- المرجع نفسه، ص99.

68- جيمس فريزر، أنونيس أو تموز، تر: جبرا لإبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1982، ص86.

69- محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني(61)، مكتبة النهضة المصرية، مصر 1956، ص111.

70- فراس السواح، لغز عشتار، الأولهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص41-42 .

71- جيمس فريز، أدونيس أو تموز، تر: جبرا لإبراهيم جبرا، ص86، 87 .

البنية الجمالية في التشكيل الفني لأمثالنا الشعبية

بمنطقة الجنوب الجزائري

د/ سمية فالق

جامعة عباس لغرور- خنشلة

الملخص :

الأمثال الشعبية جنس أدبي له مضمون يتحدث عنه ويصل إليه ، وبالتالي يؤدي دورا أو وظيفة داخل المجتمع . أما شكل المثل فإنه يمثل القالب الفني الذي يعكس بدوره النظام الكلامي له .

ويوضح القالب الفني جانبا هاما في أمثالنا الشعبية ، لا تقل أهميته عن الدور الذي يؤديه مضمونه . فالسمات الفنية للمثل تبرز جانبا خاصا وهو المبنى .

وبما أن أي عمل أدبي لا يخلو من وجود صور فنية . فالحكيم الشعبي استطاع بفطرته وبساطته ووفقا لسليقته أن يشكل الصورة الفنية للأمثال ليكون لها وقعها عند المتلقي ، سواء أكانت فنية أو حسية معنوية لها أثرها في المعنى .

وتبرز أهمية السمة الفنية التي تطبع الأمثال الشعبية في تناقل المثل، وتداوله بين الأفراد ، والانسجام بين وحداته ، وتناغم عباراته ، وموسيقى ألفاظه .

وعليه تتضمن الدراسة للبنية الجمالية للأمثال الشعبية الحديث عن :

- اللهجة العربية للأمثال وتوضيح نظام الجملة في الأمثال الشعبية .

- دراسة التركيب الصوتي للألفاظ ، والعلاقة بين الألفاظ والجمل .

- التصوير الفني للأمثال وتشكل الصور الحسية، والمعنوية، والكلية، وكيفية تجلي أثرها على المتلقي .

- توظيف الحكيم الشعبي للناحية الجمالية للأشكال لتكون جرس الكلمة رسولا لتنقل جمال اللغة ، ليظهر أثر الأصوات والنغمات في النفس.

- البنى التركيبية للأمثال (الإيقاع الصوتي لها) .

وصولا إلى أن السمة الفنية التي تطبع الأمثال لها أثرها في تناقله وتداوله ، كل ذلك ينم عن البراعة الفنية للحكيم الشعبي ، والتي تجسدت في استمرارية وجوده .

نص المداخلة:

الأمثال جنس أدبي له مضمون يتحدث عنه ويصل إليه،وبالتالي يؤدي دورا أو وظيفة داخل المجتمع.أما شكل المثل فإنه يمثل القالب الفني الذي يعكس بدوره النظام الكلامي له.

ويوضح القالب الفني جانبا هاما في الأمثال،لا تقل أهميته عن الدور الذي يؤديه مضمونه.لذلك فدراسة الخصائص الفنية للمثل تبرز جانبا خاصا وهو المبنى.خاصة وأن كل التعاريف تجمع على وجود جانبين له،جانب موضوعي وآخر فني.لذلك نركز على توضيح التشكيل الفني للمثل.ونتناول في الدراسة الفنية للمثل في أربعة نقاط أساسية وهي:

1- اللسان

2- المعجم

3- التصوير

4- الإيقاع

1- اللسان:

أ- اللهجة العربية للأمثال الشعبية المدروسة:

ننطلق من أن لكل لهجة خصائصها ومميزاتها ،فوجب البحث على خصائص ومميزات لهجة سكان منطقة الجنوب انطلاقا من تراثهم الشعبي الذي تمثله الأمثال الشعبية، لنتفحصها فحصا دقيقا يتناول تركيب اللغة المستعملة في هذه الأمثال ،وذلك على مستويات مختلفة تشمل :الجملة،والكلمة،والحرف.

من خلال هذه المستويات نستطيع تحديد لغة الأمثال الشعبية،ونبدأ ب :

1-أ- على مستوى الجملة:

يتكون البناء اللفظي للأمثال من مجموعة من الجمل،هذه الأخيرة تنشأ "بسبب تعدد الكلمات وما يتبعه من تعدد المعاني الجزئية وتماسكها واتصال بعضها ببعض اتصالا ينشأ عنه معنى مركب ،فلا سبيل للوصول إلى المعنى المركب إلا عن طريق واحد هو اجتماع المعاني الجزئية بعضها إلى بعض بسبب اجتماع الألفاظ المفردة التي لكل لفظ منها معنى جزئي." [1]

وبما أن الجملة وحدة الاتصال اللغوي،نقف عند نظامها،ونصنف أنواعها،ونحدد وظائفها،وما يطرأ عليها من تغير ألفاظها أو معانيها،إضافة إلى إنها ليست مجموعة من الألفاظ المتناسقة والمنسجمة فحسب،بل تشتمل أيضا جوانب موسيقية يعبر عنها تناسق الحروف وانسجام الألفاظ وتظهر بصورة جلية في

ترديدها.

أما عن التركيب اللفظي للجملة،إما أن تكون فعلية،وإما أن تكون اسمية."فالجملة التي تبتدأ باسم مسند إليه أو بفعل مسند هي في كلتا الحالتين جملة اسنادية،ولا فرق بين(جلس الولد)و(الولد جلس). فالجملتان السابقتان متماثلتان لم يطرأ عليهما تغيير وظيفي."[2]

فالجملة–إذن–تتوفر على ثلاثة عناصر أساسية هي:المسند إليه،المسند،الإسناد.والركن الأخير هو أقوى الروابط بين المسند إليه والمسند"وهما ما لا يغني الواحد عن الآخر،ولا يجد المتكلم منه بدا،وهو قولك:عبد الله أخوك،وهذا أخوك،ومثل ذلك يذهب عبد الله،فلا فلا بد للفعل من الاسم،كما لم يكن للاسم بد من الآخر في الابتداء."[3]

وننطلق من أحوال المسند والمسند إليه لدراسة الأمثال الشعبية الخاصة بجنوبنا الجزائري.خاصة وأن اللهجة العربية لسكان المنطقة قد تخلصت من ظاهرة الإعراب،وفي هذا المضمار يقول عبد الرحمان أيوب:"وقد كان للتخلص من الإعراب أثره على النظم اللغوية في هذه اللهجات،ولعل من أهم آثار ذلك انقراض المفردات ذات الوظيفة الإعرابية مثل:ليس ولن وإن وأخواتها،وتغير استعمال ما بقي منها."[4] وعليه ندرس:

2- نظام الجملة في الأمثال الشعبية:

بما أن المسند والمسند إليه ركنان أساسيان في بناء نظام الجملة ،فإننا نتطرق لأحوال كل منهما:

أ- المسند:يأتي المسند:

1-فعلا:ويكون إما ماضيا أو مضارعا أو أمرا.

على نحو ما نجده في الأمثال التالية:

<u>الماضي:</u>

- جبت قطيط يوانس في وللي يبرق في عويناته.

- خلات راجلها ممدود وراحت تبكي على محمود.

- قال رقع يا مرقع قال شي يترقع وشي ما يترقع.

- مات لحنش وسمه في رأسه.

- طاح العري على المتكتف.

- زوجت بنتي لارتاح من بلاها جاتني بأربعة يمشيوا وراها.

- اتكل عويس على دويس وضاعت البقرة.

- جا يدلدل بيديه.

- قال ثور احلبوه.

- طاح من النخلة جا في البير.

....

- <u>المضارع:</u>

- تحفرها الفيران وتطيح فيها الثيران.

- يتعلم الحلاقة في رؤوس الأيتام.

- تزوج الأرملة واضحك عليها وخذ من ما لها واصرف عليها.

- يعلم عياله قبل ما يحط نعاله.

- تجيك تهايم وأنت نايم.

....

- <u>الأمر:</u>

- امسك لي وقطع لك.

- خذ العلم من راعيه ولا تأخذه من راوية.

- ابعد اللحم عن اللحم لا يخرب.

- ارقد دافي تصبح متعافي.

- اخدم الخير تنال لعجائب.

- جوع كلبك يتبعك.

....

وما نلحظه أن نظام الجملة في الأمثال تشتمل على المسند والمسند إليه.ويكون المسند إما فعلا ماضيا(جبت- خلات- قال-طاح-زوجت- جا- قال-......)،وإما مضارعا(تحفرها- يتعلم- يتزوج- تجيك- يعلم- ....)،وإما أمرا(امسك- خذ- ابعد- اخدم- جوع- ....).فهي-إذن- جملة فعلية.

"ومجال الجملة الفعلية يتسع لكل الجمل التي تكلم بها العرب مبدوءة بفعل،التام والناقص،اللازم والمتعدي،الجامد والمتصرف،لأن الأفعال جميعا في حاجة إلى المرفوع."[5] ونضيف أن نظام الجملة الفعلية من حيث الصياغة فهي نفس طريقة تركيب الفصيح.نحو:

- **تزوج الأرملة واضحك عليها...**

فعل - فاعل ضمير مستتر-مفعول به

- **اتكل عويس على دويس وضاعت البقرة.**

فعل-فاعل-جار ومجرور

- **ابعد اللحم عن اللحم لا يخرب.**

فعل -فاعل ضمير مستتر- مفعول به

- **طاح من النخلة جا في البير.**

فعل- فاعل ضمير مستتر- جار ومجرور

- **جوع كلبك يتبعك.**

فعل-فاعل ضمير مستتر

....

هذا من حيث الصياغة.أما من حيث الشكل،فيختلف عن الشكل الفصيح من حيث الرفع ،والنصب،والجر.فلا تخضع الأمثال الشعبية للضوابط النحوية المعروفة .من ذلك نجد:

- **اخدم الخير ينال لعجائب**..........تسكين المفعول به.

- **قال ثور قال احلبوه**................تسكين الفعل والفاعل.

- **طاح من النخلة جا في البير**...........تسكين الفعل وحرف الجر.

- **غيب يا لقط ألعب يا فار**................تسكين المنادى.

- **يعلم عياله قبل ما يحط نعاله**..........تسكين الظرف.

....

والملاحظ على هذه النماذج ،أن الحكيم الشعبي لا يراعي القواعد النحوية مما"أدى إلى ظهور تسكين أواخر الكلمات في الغالب،وهكذا وجدنا حركة"فتحة"،و"الضمة"،و"الكسرة"،لا تأخذ أماكنها الطبيعية،ومن هنا ضاع الإعراب بضياع الحركات المحددة بمكان الكلمة بالجملة."[6]

2- اسما:

يكون المسند اسم فاعل أو اسم مفعول أو صيغة مبالغة نحو:(**الذيب قال المكتوب ومعاه تنقيزة،كل مطرود ملحوق، يا طالب التمر عند مصاص لعجم، حديث الليل مدهون بزيدة يطلع عليه النهار يذوب، جزاء المعروف سبعة كفوف، خلال السنون ما يملي بطون،...................**).

ب- المسند إليه:

يأتي المسند إليه إما فاعلا أو نائب فاعل في الجملة الفعلية،وإما مبتدأ أو نحوه في الجملة الاسمية،ونستشهد ببعض الأمثال الشعبية على نحو:(**الغنم إذا تفلتت تقودها العنز الجرية، في المقبرة ولا في حضن لمرا،طريق العدو من جوف بطن صديق، طالع وجه العنز واحلب لبن،.............**)

لنصل إلى أن نظام الحملة الفعلية في الأمثال الشعبية هو:

1- الجملة المشتملة على فعل أمر يكون فيها المسند إليه ضميرا مستترا نحو:

- **جوع كلبك يتبعك**:جوع(المسند)- المسند إليه ضمير مستتر.

2- الجملة المشتملة على فعل ماضي نحو:

- **طاح العاري على المتكتف**:طاح(المسند)- العاري(المسند إليه).

3- الجملة المشتملة على فعل مضارع نحو:(مسند-مسندإليه/أو/مسند إليه-مسند)

- **يغطي عين الشمس بالغربال**:يغطي(مسند)- عين(مسند إليه).

- **الله يجعلنا غابة والناس فينا حطابة:** الله(مسند إليه)- يجعلنا(مسند).

العلاقة - إذن - بين المسند والمسند إليه هي علاقة إسناد.إضافة إلى أن رتبة المسند والمسند إليه تتغير من مثل إلى آخر.

أما إذا انتقلنا إلى الجملة الاسمية،والتي يكون فيها المسند اسما أو"هي التي صدرها اسم كزيد قائم وهيهات العقيق وقائم الزيدان عند من جوزه..."[7] ويكون المسند في الجملة الاسمية إما مفردا وإما جملة أو شبه جملة نحو:

- **فص من الثوم يكفي**..........شبه جملة.

- **كلام في الفايت نقص في العقل**.............شبه جملة.

- **طريق العدو من جوف بطن صديق**...........مسند إليه نكرة+مسند.

- **عمي مليح وزادلوا لهوا والريح**...............مسند إليه نكرة+مسند.

-**السمح سمح حتى لو كان نايض من نومو،والبشع بشع حتى لو كان يدوش كل يوم**......مسند إليه معرفة +مسند.

- **الصراحة راحة**.............................مسند إليه معرفة+مسند.

- **الطويلة ما نرقاها والقصيرة فيها الشوك**.......مسند إليه معرفة+مسند.

....

نصل إلى أن نظام الجملة الاسمية في الأمثال الشعبية يرد بالصورة الآتية:(مسند إليه+مسند) إذا كان المسند مفردا.

أما إذا كان غير ذلك(جملة أو شبه جملة) فيتحدد بحسب تنكير أو تعريف المسند إليه،هذا من ناحية الصياغة.

أما من حيث الشكل،فالحكيم الشعبي لا يخضع لضوابط اللغة والقواعد النحوية من حيث الرفع،والنصب،والجر.نحو:

- **الأقارب عقارب**..................تسكين المبتدأ والخبر.

- **الضعيف تبكيه أمو**...............تسكين آخر المبتدأ والخبر جملة.

- **طريق العدو من جوف بطن صديق**...........تسكين المبتدأ وأول الخبر.

- **الطير قال:وكري وكري**..............تسكين آخر المبتدأ والخبر جملة فعلية.

- **العاجلة تأكله الطير**.............تسكين أول وآخر المبتدأ والخبر جملة فعلية.

....

من خلال ما سبق ،نصل إلى أن تركيب الأمثال الشعبية يتم وفق نفس التركيب الفصيح في الجملة الاسمية أو الجملة الفعلية. وذلك ينطبق على نظام الجملة المثبتة.

أما عن الجملة المنفية والتي تحوي أداة نفي،فإن تركيبها لا يختلف عن الجملة المثبتة،ونورد بعض الصور للجملة المنفية من حيث نظامها:

- **ما تدوم غمه على أمه**...ما:أداة نفي +تدوم:فعل مضارع(مسند)+غمه(مسند إليه).

- **ما يخنق نفسو إلا الثور**..ما:أداة نفي+يخنق:فعل مضارع(مسند)+نفسو(مسند إليه).

- **ما يعجبك زين الطفلة حتى تشوف الفعايل ولخصايل**....ما:أداة نفي+يعجب(مسند)+ك(مسند إليه).

- **العجلة ما تصيد الحجلة**....العجلة(مسند إليه)+ما:أداة نفي+تصيد(مسند).

أما عن الجملة الشرطية ،فنظامها:

- **اللي ضربت خشيمه دمعت عيونه**.(أداة الشرط+فعل الشرط زمنه ماضي+جملة جواب الشرط فعلها ماضي).

- **اللي موالف بالحفي ينسى صباطو**.(أداة الشرط+فعل الشرط زمنه ماضي+جملة جواب الشرط فعلها مضارع).

- **اللي تظنه موسى يطلع فرعون**.(أداة الشرط+فعل الشرط زمنه مضارع+جملة جواب الشرط فعلها مضارع).

أما عن الجمل الندائية:

- **اقعشي يا قصة حتى تجيك الزيت من قفصة**.نداء مقدم+أداة نداء+منادى.

- **غيب يا القط ألعب يا الفأر**:نداء مقدم+أداة نداء+منادى.

- **يا شين السرج على البقر**:أداة نداء+منادى+جواب نداء.

- **يا طالب التمر عند مصاص لعجم**:أداة النداء+منادى+جواب النداء.

إن ما عرضناه سابقا يخص نظام الجملة.هذه الجملة تشمل المثبتة،والمنفية ،والشرطية،والندائية.وهي مصاغة وفق أنظمة لا تختلف عن نظام الجملة الفصيحة.

3- القواعد النحوية والصرفية:

لم يراع الحكيم الشعبي بفطرته القواعد النحوية والصرفية،وهي لا تقف حاجزا أمام إبداعه،نذكر منها:

- **اللي ما عندوش فلوس كلامو مسوس**:زيادة اللاحقة شين في آخر الكلمة:ما عندوش.

- **البعير ما يشوفش عوج كرومتو**: زيادة اللاحقة الشين في آخر الفعل:ما يشوفش.

- **الصنعة اللي ما تغنيش تستر**:زيادة اللاحقة شين في آخر الفعل:ما تغنيش.

وزيادة الشين تدرج ضمن ما أطلق عليه بالكشكشة. [8].ونضيف أيضا أداة النفي "ما" قد ذيلت باللاحقة"شين"التي يمكن تسميتها ب"شين النفي" [9] .فيعني ذلك أن النفي ب"ما"تصاحبه مورفيمات وظيفتها الإشعار بأن "ما"أداة نفي أولا ولتعميق نفي الحدث بها ثانيا"[10]

ومن الصور التي لا يتقيد فيها الفرد الشعبي بالقواعد النحوية أيضا :ظاهرة تسكين الأفعال سواء أكانت ماضية أو مضارعة وتسكين آخر المبتدأ والخبر ،وتسكين أيضا المفعول به:،على نحو قوله:

- **ليلة عرسو غاب لقمر.**

- **يتعلم لحلاقة في رؤوس الأيتام.**

- **بات ليلة في نفزاوة تلحف شرقي.**

- **تجيك تهايم وأنت نايم.**

وتسكين آخر الاسم المجرور:- **غبر يا ثور على قرنك.**

وتسكين المنادى:- **ياشين السرج على البقر.**

وعن الصيغ الصرفية - على سبيل التمثيل لا الحصر- نجد:

- صيغة "فعل"(فتحة+سكون+فتحة) نحو:- **البرد** من قيس اللحاف.

- بعد ما كمل **العرس**

جات العميا ت.

- يغطي عين **الشمس**

بالغربال.

- صيغة"فعلة"(فتحة+سكون+فتحة+تاء)نحو:- اللي ما شبعشي من **القصعة**

مش راح يشلع من لحيسها.

- جزاء المعروف

سبعة كفوف.

واستعمل الحكيم ألفاظا للدلالة على الاسم الموصول،فنجد"**اللي**" وهي من أكثر الألفاظ الموصولة استعمالا في الأمثال الشعبية،وتدل على المفرد

،والمثنى،والجمع مذكرا ومؤنثا/وتدل على العاقل وغير العاقل وتأتي في أغلب الأحيان في أولها أو في وسطها:

- **اللي** ما عندو شاهد كذاب.

- **اللي** ماله لسان يأكله الخنفسان.

- **اللي** ضربت خشيمة دمعت عيونه.

- الصنعة **اللي** ما تغنيش تستر.

- **اللي** ما لف بالحفي ينسا صباطو.

كذلك وظف الحكيم الشعبي ألفاظا للدلالة على ظرف الزمان والمكان ،نحو قوله:

- **ليلة عرسه غاب لقمر.**

-في النهار تحوفر وفي الليل تخدم الصوف.

- **حديث الليل مدهون بالزبدة يطلع عليه النهار يذوب.**

- **شاف النجوم ظهيرة.**

2-ب-على مستوى الكلمة:

تحضر الكلمة أيضا في الاستعمال اليومي للفرد الشعبي وفقا ما يطرأ عليها من تحويل وتغيير وتبديل واستعمالات جديدة أيضا.و"الكلمة كتلة صوتية تمثل معنى" [11] . ولها دورها في إكمال بناء الجملة ل"أننا لا نفكر في المعاني تفكيرا جزئيا تكون المفردة فيه وحدة،بل إن الجملة أو العبارات هي

الأساس في التفكير والتعبير(...)ولكن ليس معناه أن الكلمة المفردة ليس لها قوة خاصة.فالكلمات المفردة لها قيمة في ذاتها،ولها كذلك قيمة حين تندمج مع غيرها من الجمل والتراكيب." [12]

وحافظ الفرد الشعبي في توظيفه للكلمة على معانيها بالرغم ما يلحقها من تبديل في الصياغة وتغير في الشكل والحركات ،على نحو ما يلي:

- راجلها------رجل(حرف الألف)**(خلات رجلها ممدود وراحت تبكي على محمود)**

-لفعايل-------الأفعال(زيادة ل-ي وحذف ال)**(ما يعجبك زين الطفلة حتى تشوف لفعايل ولخصايل)**

-لخصايل------الخصال(زيادة ل-ي وحذف ال)

-أصلو-------أصل(زيادة الواو)**(كسكسلو يرجع لأصلو)**

- لمرا-------المرأة(حذف ال -ة وزيادة الآلف)**(لا تشاور لمرا فتنكسك على رأسك)**

-الضيفان-------الضيوف(تبديل الواو بالألف)**(إذا تماعط الضيفان فحط المضيف)**

- التهايم---------التهم (زيادة الألف)**(تجيك تهايم وأنت نايم)**

-عالشر---------على الشر(حذف الألف المقصورة والألف)**(ابعد عالشر وغني له)**

ونجد أيضا استخدام كلمة مكان أخرى .مثل:

- العظام---------البيض(**بيت السبع ما يخلى من العظام**)

- صباطه------الحذاء(**اللي مالف بالحفي ينسى صباطه**)

-شاف--------رأى-نظر(**كي تشوف هم الناس تنسى همك**)

فما نلحظه عن التغيرات اللفظية والضوابط اللغوية التي لحقت الكلمات لم تخرجها عن معناها في الفصيح.واستعمل أيضا ظاهرة النحت للاختصار .في قوله:

- **السواك ما جا بوشي حتى القفاصة**.(ماجابوشي------ما جاء به)

-**إذا جا أجل البعير حام حول البير**.(جا-----------جاء)

- **ياويلو اللي علتو مرتو يموت وطبيب عند ركبتو**.(اللي------الذي)

- **اللي ماعندوش فلوس كلامو مسوس**.(ماعندوش.......ليس لديه)

2-ج-على مستوى الحرف:

ويحضر الحرف أيضا داخل الجملة.فيؤدي دورا في تكوينها ،فيؤدي معنى فيها وبالتحديد"يؤدي وظيفة معينة بوجوده في إطار الكلمة" [13] . ومن الحروف التي يرد ذكرها عند الحكيم الشعبي:**الهمزة**.فترد في آخر الفعل الماضي نحو:جا(جاء)-

وتحذف من الاسم نحو:لمرا(المرأة)-وتعويضها بالشين في آخر الفعل المنفي ب ما نحو:ماجاش(ماجاء)-وتحذف من الفعل نحو:جات(جاءت).........

وتستخدم الميم في مكان "لا" النافية مثل: ما يعجبك - ما يحمي... .

وعن اللام،فتستخدم مكان حرف الذال في الاسم الموصول:"الذي"ليصير "اللي" نحو:اللي فيه نقة ماتتقى(الذي به).

هذا عن الظواهر اللسانية المختلفة والموجودة ضمن الأمثال الشعبية.

2- المعجم:

تقوم الدراسة المعجمية للأمثال على دراسة اللفظة التي تؤدي معنى ،كذلك دراسة النطق كوظيفة للمعنى،أي دراسة التركيب الصوتي للألفاظ.ثم دراسة العلاقات بين الألفاظ والجمل.باعتبار" أن اللفظة من اللغة الدارجة لا تعرف إلا بالنسبة لمجموعة الجمل التي تسمع فيها ومن الممكن أن تستخدم فيها."[14]

إذا انطلقنا من الدراسة اللغوية للألفاظ التي وظفها الحكيم الشعبي في أمثاله نجد أن كل لفظة تؤدي معنى بحسب ورودها في السياق.فتدل كل لفظة على معنى معين.

1- التركيب الصوتي للألفاظ:

استعمل الحكيم الشعبي الحروف المائعة(النون- الميم- اللام- الراء)، والحروف المهموسة غير المفخمة(الجيم- العين- الكاف)،وشيوع أصوات اللين(الواو- الميم).أما عن حروف المد فهي حروف هوائية(الألف- الواو- الياء)[15]

لقد اتسمت الألفاظ التي استعملها الحكيم الشعبي بالجزالة والقوة،والتي ظهرت من خلال الحروف

المجهورة(الميم،النون،الواو ،الياء،العين،الياء،الظاء،الزاي،الراء،الدال،الذال،الجيم،الباء...).

واستمدت ألفاظ الأمثال قوتها من البيئة الصحراوية التي ينتمي إليها الفرد.فكل لفظ يحوي مجموعة من العناصر الصوتية تؤدي دلالتها،لأن ما تحويه الكلمة من حركات وسكنات،وحروف مد له أثره في انسجام الألفاظ/لأن ثقل الحروف ينتج عنه ثقل النطق.

وتوظيف الفرد الشعبي لحروف لها مخارج من الحلق ،والفم،واللسان،والشفتين،والخيشوم،أدى إلى تحديد صفات الألفاظ كالجهر،والهمس،والشدة،والرخاوة،....واختلاف المخارج والصفات في الحروف يؤدي إلى تكون اللفظة.

2- علاقة الألفاظ بالجمل:

استعمل الفرد الشعبي تارة جملا قصيرة وأخرى طويلة،فتحدد بذلك بنية المثل،فنذكر:

- **جملة مؤلفة من لفظتين:**الأقارب عقارب- الصراحة راحة.

- **جملة مؤلفة من لفظتين والثانية من1 فما فوق:** ادهن السير يسير- اسأل لمجرب ولا تسأل الطبيب- السكين يخدم النافعي-كل زير يلقى مغطاه.- سبعة نسا والقرية يابسة- إذا انقطع لعزا انقطع لمزا.- اقشعي ياقصة حتى يجيك الزيت من قفصة...

- **جملة مؤلفة من ثلاثة ألفاظ والثانية من 1 فما فوق:**حبة على حبة تكيل وقطرة على قطرة تسيل- اضرب النسا بالنسا ولا تضربهن بالعصا-خلات راجلها ممدود وراحت تبكي على محمود....

- **جملة مؤلفة من أربعة ألفاظ والثانية من 1 فما فوق:**حديث الليل مدهون بالزبدة يطلع عليه النهار يذوب- زوجت لبنتي لأرتاح من بلاها جاتني بأربعة يمشيوا وراها - قال طلقها وخذ أختها قال الله يلعنها ويلعن أختها-...

تقوم الأمثال الشعبية على شيء من التوازي والتوازن معا.فكلما تلاءمت جملتان في نص مثل أو حتى أكثر من جملتين،وتوازنت ألفاظهم،واتخذت ضربا من التوازن والتقارب في عدد هذه الألفاظ،تيسر الحفظ وسهل النطق.

واتسمت البنى الإفرادية بالاسمية أكثر من الفعلية،واستعملت الأسماء لرسم الحدث.في استعملت الأفعال لإنشاء الحركة.

وتظهر إمكانية الفرد في تسخير اللفظ للمعنى،فيربط بين الدوال ومدلولاتها،لتبرز براعة العقلية الشعبية في تركيب الألفاظ والجمل وفق ما يقتضيه السياق.كما في قوله:**إذا ظلمت من دونك لا تامن ظلم من فوقك- إذا فات الفوت ما ينفى الصوت - قال رقع يا مرقع قال شي يترقع وشي ما يترقع............**

ج- التصوير:

لا يخلو أي عمل من وجود صور فنية،وبما أن الأمثال فن من الفنون الأدبية ،فهي بدورها لا تخلو من وجود الصور الفنية.بالرغم من بساطة

العقلية الشعبية وسذاجتها،إلا أن أمثالها تنم عن قدرتها على صياغة الأمثال وفق السليقة والفطرة،فتتمثل الصور في أبسط حللها.

ولن نخوض في عرض الآراء ووجهات النظر فيما يخص مصطلح التصوير،وإنما أمثالنا الشعبية لن تخرج عن نطاق الصورة العربية القديمة،والتي تعتمد في مجملها على الصور البلاغية المختلفة.باعتبار أن المنابع الثقافية للفرد الشعبي هي بيئته .فالصورة لها علاقة وطيدة بالموروث الثقافي للفرد.فنلاحظ استعمال الشعبي –مثلا–لأداة التشبيه "الكاف" في قوله:– **كي تشوف هم الناس تنسى همك.–كما جرادة تاكل وتسلح**....ففي استعماله لهذه التشبيهات،هو تعبير عن مواقف معينة في صور مختلفة،ففي المثل الأول ربط بين الناس والهموم بصفة أو بخاصية النسيان مدرجا إياها في باب المقارنة،فحقق تشبيها باستعمال "مثل""كي".والحال كذلك بالنسبة للمثل الثاني،فحال الجرادة يشبه حال الإنسان الذي ينكر كل خير أو ينفي كل جميل.

ووظف الفرد الشعبي أيضا الكناية والتي تطغى على التعبير الشعبي ،وورد ذكرها في العديد من الأمثال.مثلا في قوله:**في النهار تحوفر وفي الليل تخدم الصوف– الله يجعلنا غابة والناس فينا حطابة–**

البرد من قيس اللحاف– الغنم إذا تلفتت تقودها العنز الجرية– ...فنقل مواقف من حياته اليومية.لتطابق واقعه كنوع من التعبير غير المباشر على الوضعيات الحياتية المختلفة.

استطاع الحكيم الشعبي – بالرغم من بساطته– إيراد المعنى في صيغ مختلفة ومتعددة.وكانت وسيلته في ذلك الألفاظ التي ارتبطت بالفكرة المراد

عرضها.فاحتضن اللفظ المعنى وضمنه ودعمه.وتداخلت العلاقات بين الدال والمدلول،لتتشكل صورا لها وقعها على المتلقي.

د- الإيقاع:

توظف الأمثال الشعبية الناحية الجمالية،والتي تبرز في حرص الذوق الشعبي على توظيف قصار الجمل.وحديثنا عن البنيات التركيبة للأمثال هو حديث عن الهيكل الخارجي لها. ويكمن الإيقاع في الصور المفردة،التي تتركب من أصوات ونغمات منسجمة،لها وقعها في نفس المتلقي.ليكون جرس الكلمة رسولا لنقل جمال اللغة،لتكتمل الصورة الجمالية التي يكون لها أثرها .

اعتمدت الأمثال الشعبية على خاصية المشافهة أو الرواية الشفوية ،والتي مكنت الفرد من تناقله وحفظه لتراثه الشعبي.والسبب في تحقيق ذلك خاصيتان أساسيتان هما :الإيقاع الصوتي للأمثال والإيجاز.هذه الخصائص يسرت الرواية والتناقل والحفظ للأمثال.والدليل على ذلك انتشارها بين طبقات شعبية مختلفة ،وعلى نطاق واسع.

نلتمس خاصية الإيقاع في الأمثال الشعبية،والتي تنقل جانبا من الذوق الشعبي للفرد في الأمثال الآتية:

- **حبة على حبة تكيل وقطرة على قطرة تسيل:**

يتألف المثل من حيث تركيبته الصوتية من وحدتين:

الوحدة الأولى:حبة على حبة تكيل.

الوحدة الثانية:قطرة على قطرة تسيل

أما الإيقاع الصوتي الداخلي نجده في لفظتي(تكيل-تسيل) إيقاعها الصوتي واحد بناء على التماثل اللفظي (ت-ي-ل).

أعطى ترتيب الإيقاع الصوتي للحركات:تكيل---(سكون-فتحة-سكون-سكون)/تسيل-----(سكون-فتحة-سكون-سكون).انسجاما بين الأصوات.

أما على المستوى الدلالي ،نجد كل صوت يؤدي دلالة لأن المدلول يختلف من وحدة صوتية إلى أخرى. والأمر نفسه بالنسبة للمثل:**لوكان الزيت في عكتها راه باين على قصتها.**

- **العجلة ما تصيد الحجلة:**

يتألف هذا المثل من لفظتين مختلفتين:العجلة و الحجلة.ارتبطت الأولى بالسرعة غير المرغوب فيها.أما الثانية ،فارتبطت بالحيوان.هذا التقابل بين الوحدات حقق الإيقاع،بالرغم من اختلاف صوتي(العين والحاء).والحال كذلك في المثل:ادهن السير يسير.

- **إذا انقطع لعزا تقطع لمزا:**

يتمثل الإيقاع الداخلي في هذا المثل في تكرار المقطع (تقطع)مرتين نتج عنه إيقاعا منسجما.أما على المستوى الصوتي(لعزا)و(لمزا)،أعطى هذا التقابل انسجاما نابعا من الصوت الموسيقي.

وتؤدي كل وحدة صوتية نعنى.فمدلول (لعزا) يرتبط بالموت،أما مدلول (لمزا) فيرتبط بالمزية،وأحيانا قد تصل إلى المن أيضا.

يميل الذوق الشعبي–إذن– للأسلوب الإيقاعي لتسهيل الحفظ،والرواية،والتناقل.فحرص الحكيم الشعبي على هذا الذوق،والدليل على ذلك تكرار الوحدات الصوتية لإحداث تناغم موسيقي،يمنح المثل قوة فنية،وجمالية.

من كل ما سبق،نصل إلى أن دراسة الخصائص الفنية للمثل تبين براعة الحكيم الشعبي في صياغة أمثاله.فنقل الذوق الشعبي من خلال ما تمتاز به أمثاله من دقة التعبير،وإيجاز اللفظ،وجمال العبارة.كل ذلك يؤدي أن القوالب اللغوية،والضوابط النحوية،لا تقف حاجزا أمام المبدع الشعبي،خاصة وأنه تمكن من خلال عباراته الموجزة القصيرة التي تحمل معاني رفيعة،تصل إلى الهدف لتترك آثارا في النفس.ولتقوم السلوك الفردي.فغدت أمثاله بذلك مظهرا من مظاهر ثقافة البيئة الصحراوية،لأنها عبرت عن عقلية الشعب،وصورت النضج الفكري والفني أيضا.فالسمة الفنية التي تطبع الأمثال الشعبية لها أثرها في تناقل المثل،وتداوله بين الأفراد،والانسجام بين وحداته،وتناغم عباراته،وموسيقى ألفاظه. كل ذلك ينم عن البراعة الفنية للحكيم الشعبي والتي تجسدت في استمرارية وجود هذا اللون الأدبي.

الإحالات والهوامش

1– عباس حسن ،النحو الوافي،دار المعارف،مصر،ط6،1979م،ص14.

2– ريمون طحان ،الألسنية العربية،دار الكتاب اللبناني،ط2، 1981 ،ص55.

3- سبويه،الكتاب،ج1،تحقيق عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة،ودار الرفاعي ،الرياض،دط،1977،ص23.

4- عبد الكريم عوفي ،لهجة بريكة وصلتها بالعربية الفصحى(دراسة لغوية وصفية)،بحث مقدم لنيل الماجستير في فقه اللغة،إشراف:د/خليل إبراهيم عطية،جامعة قسنطينة،1406هـ،1986،ص243.

5- نجاة عبد العظيم الكوفي،بناء الجملة بين منطق اللغة والنحو،دار النهضة العربية،القاهرة دط،1978،ص24.

6-العربي دحو،الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس،ج1،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،دط،1989،ص 213.

7- ابن هشام(أبو محمد بن عبد الله)،مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،تح:حنا الفاخوري،ج2،دار الجيل ،بيروت،ط1،ص 376.

8- عبد الغفار حامد هلال،اللهجات العربية نشأة وتطورا،دار الفكر العربي ،القاهرة،دط،1998،ص ص 118،116.

9- مالك يوسف المطلبي،الزمن واللغة،مصر ،دط،1986.ص229.

10- المرجع نفسه،ص227.

11- علي بوملحم،في الأسلوب الأدبي،المكتبة العصرية،صيدا،بيروت،دط،1968.ص15.

12- عبد الحميد حسين،الأصول الفنية للأدب،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة، ،1964،ط2 ص35.

13-تمام حسان ،اللغة بين المعيارية والوصفية،عالم الكتب،القاهرة،2001،ص119.

14-لانسون مابيه،منهج البحث في الأدب واللغة ،ترجمة د/محمد مندور،دار العلم للملايين،بيروت،ط2،1982، ص107.

15- للتفصيل عن خصائص الأصوات اللغوية:د/ابراهيم أنيس،الأصوات اللغوية،مكتبة الأنجلو المصرية،ط 6 ،1981.

الرمز في الشعر الشعبي الجزائري

د/ أحمد قيطون
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة

ملخص

الرمز هو الأداة التي شغف بها الشاعر المعاصر وأعطى لها دورا كبيرا في تحمل عبء التجربة الشعرية التي بداخله ونقلها بأمانة إلى خارج عوالم الشاعر، هذا الأخير الذي تعرض كغيره من المصطلحات إلى الاختلاف والتضارب وهذا راجع إلى اختلاف الرؤى بين مختلف التيارات التي حاولت توضيحه وتحديد ماهيته ، ونحن نعترف أن هذه المحاولات تكاد تكون مستحيلة

استهلال

قد تعرض الرمز كغيره من المصطلحات إلى الاضطراب والتناقض، وهذا نظرا للإتجاهات العديدة التي تناولته من حيث المفهوم، ويمكننا مبدئيا حصر المستويات التي كانت أساسا لدراسته، مهما تعددت أوجه الخلاف بين الاتجاهات وهي : المستوى العام، المستوى اللغوي، المستوى النفسي، المستوى الأدبي.

1-1: المستوى العام :

يرى الشيخ " محي الدين بن عربي " أن الرمز ماهو إلا إشارة، وهذا ما يؤكده في باب معرفة أقطاب الرموز وتلويحات من أسرارهم وعلومهم في الطريق بقوله :

ألا إن الرموز دليل صدق * على المعنى المغيب في الفؤاد

وأن العالمين له رموز * وألغاز ليدعى بالعباد

اعلم – أيها الولي الحميم – أيدك الله بروح القدس وفهمك – أن الرموز والألغاز ليست مرادة لأنفسها وإنما مرادة لما رمزت له ولما ألغز فيها "[1]

فأصحاب هذا المستوى ينظرون إلى الرمز باعتباره قيمة إشارية " يمكن أن تلحظ خلال الحياة كلها "[2] كما يقول إدوين بيفان، وفي هذه المقولة يركز "بيفان" على علاقة الأشياء الموجودة بالإدراك الإنساني ومدى تأثيرها فيه أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر، ثم يقوم بتقسيم الرموز إلى نوعين :

الأول – الرمز الاصطلاحي : ويعني به نوعا من الإشارات المتواضع عليها كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالاتها.

الثاني – الرمز الإنشائي : ويقصد به نوع من الرموز لم يسبق التواضع عليه"[3]

كما يرى كاسريه " cassirer " " أن الإنسان حيوان رمزي symbolic في لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه " ويضيف على أن هذه الوظيفة الرمزية هي التي أدت بالإنسان إلى أن يخلق اللغة والثقافة وفتحت له بعدا ثقافيا جديدا، يتعذر على الحيوان بلوغه "[4].

ويفهم من هذا أن الإنسان حاول أن يلغي عن نفسه صفة الحيوانية وذلك بخلقه للغة والثقافة، ونخلص من خلال هذه المقولات إلى خاصية مشتركة تجمع بين أصحاب هذا الاتجاه، وهو أن الرمز إشارة أو تعبير عن شيئ بشيئ آخر

1-2: المستوى اللغوي :

يعتبر أرسطو من أقدم الفلاسفة الذين تناولوا الرمز قائلا "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس،والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة [5].

واضح أن أرسطو لم يذهب بعيدا في تحديده للرمز، فرمزه لا يخرج عن نطاق الإشارة، إذ أن الأصوات رموز لحالات النفس أي إشارة لها وعند كتابتها تبقى كذلك إشارة لهذه الأصوات المنطوقة.

كما أن هذه النظرة " الرمز يساوي إشارة " هي موجودة حتى عند العالم الألماني " ستيفن أولمان " Stephen Ullman الذي يقسم الرموز إلى تقليدية كالكلمات منطوقة ومكتوبة وطبيعية، وهي التي تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشيئ الذي ترمز إليه " كالصليب " رمزا للمسيحية"[6] والرمز في المعاجم العربية ماهو إلا إشارة، فلم يذهب علماء العرب بعيدا، إذ بقيت نظرتهم مقصورة ومحدودة على الرمز اللغوي. جاء في لسان العرب في مادة " رمز " تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت، إنما هو إشارة بالشفتين وقيل : الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين و الفم "[7]، وفي موضع آخر من الكتب النقدية القديمة نجد مفهوم الرمز لا يخرج كذلك عن حدود الإشارة.

فالرمز عند – قدامى بن جعفر – " هو ما أخفى من الكلام، وأصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم"[8]، ثم يأتي بعده ابن رشيق القيرواني ليقر في عمدته نفس ما قاله قدامة بن جعفر " وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم – ثم استعمل حتى صار الإشارة، وقال الفراء الرمز بالشفتين"[9]

وبوجه عام فالرمز في لغة العرب هو الإشارة، وإن كان أصحاب هذا الاتجاه – أي اللغوي – لم يضيفوا الكثير إلى أصحاب الاتجاه العام.

<u>1-3 : المستوى النفسي</u>

وهذا المستوى تزعمه فرويد، فالرمز عنده " نتاج الخيال اللاشعوري وأنه أولى يشبه صور التراث والأساطير[10]. في هذا النص يعطي فرويد للمكبوتات أو بصفة أعم اللاشعور دورا كبيرا في تحديد قيمة الرمز، إذ أن الرمز ليست له قيمة إلا إذا دل على هاته المكبوتات في اللاشعور.

أما كارل يونغ " Carl yung " فهو يقاطع معلمه فرويد إذ يرفض أن يكون الرمز منبعه الوحيد هو اللاشعور " فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين ... والرمز أفضل طريقة للإفضاء، بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء بل والتناقض كذلك"[11] ويقول كارل يونغ في موضع آخر مفرقا بين العلامة والرمز " ... إذ يفترض الرمز

دائما أن التعبير الذي نختاره يبدو أفضل وصف أو صياغة ممكنة لحقيقة غير معروفة على نحو نسبي ... والتصور الرمزي هو الذي يفسر الرمز بوصفه أفضل صياغة ممكنة لشيئ مجهول نسبيا فهو لا يمكن أن يكون أكثر وضوحا أو أن يقدم على نحو مميز"[12] وهو بهذه النظرة النفسية للرمز أقرب إلى المجال الأدبي، إذ أن الرمز عنده لا يناظر أو يلخص شيئا معلوما لأنه يحيل على شيئ مجهول نسبيا، فليس هو مشابهة وتلخيصا لما يرمز إليه وإنما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي. كما يعلق على هذا النص عاطف جودت إذ "يرد الفرق بين العلامة والرمز، إلا أن العلامة إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادي، بينما يبدو الرمز تعبيرا يومئ إلى معنى عام يعرف بالحدس"[13].

فالمعنى شيئ جوهري بالنسبة للرمز وهي خاصية الإنسان وحده إذ أن العلامة ملك للكل، أما الرمز فهو ملك للبعض، لأنه إبداع والإبدع يتجاوز الاصطلاح و التوقيف.

وهذا ما نجده عند " بول ميلر Paul Miller " في ما لاحظه من الفروق الدقيقة بين العلامة / الرمز: " من أن العلامات أوضاع اصطلاحية توقيفية يتقاسمها الناس على نحو اجتماعي ... فهي تنقل اعلاما موضوعيا متبادلا، أما الرمز فقد كان وما زال إبداعا إنسانيا يتجاوز الاصطلاح والتوقيف"[14]

وبعد هذه النظرة الفاحصة للمقولات التي فرقت بين العلامة والرمز وانتماء كل منهما إلى عالمين مختلفين نخلص إلى نتيجة مفادها أن الرمز عالم باطني والعلامة عالم ظاهري.

1-4: المستوى الأدبي

يرى كانط في كتابه نقد العقل المحض " إلى أن الرمز بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه وبين الشيئ المادي إلا بالنتائج"[15].

وتفسير هذا الرمز حين اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة، لا تمارس عليه سلطة من الخارج ما عدا الشاعر والمتلقي اللذان يمارسان عليه

نوع من السلطة المفتوحة عن طريق الخيال، فالشاعر يقول بالرمز عن طريق ملكة الخيال التي تجمع بين المتناقضات والمتلقي بدوره يفتح مخيلته لاكتشاف هذا القول المرموز، فالمتلقي هنا يستعمل نفس السلاح – الخيال – الذي يستعمله الشاعر ليستطيع فك شفرات النص. " فالرمز لا تتوقف دلالته على ما يقدمه الشاعر فحسب بل على حساسية المتلقي وكفاءته في القراءة"[16] كما يرى إليوت أن "الرمز يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ، لكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ أن الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيحاء"[17].

هذه بإختصار بعض التعريفات للرمز من ناحيته الأدبية، أما فيما يخص الخصائص التي يمتاز بها الرمز الأدبي، فمما لاشك فيه أن الشاعر حين يعيش لحظة الخلق والإبداع، يكون في الواقع قد انتقل من حال الرؤية إلى حال الرؤيا "وفي هذه الحالة الأخيرة تكون النفس قد وقفت على أبعادها الحقيقية والجوهرية"[18]. ومعنى ذلك أن الشاعر يكون قد وصل إلى مستوى آخر من الإدراك للأشياء أعم وأعمق وأشمل، فالشاعر أو الفنان لا يتمثل دوره في نقل الأشياء أو التركيب بينهما، ولكنه إنسان يرى أكثر من غيره، ويلاحظ أكثر مما يلاحظه الآخرون، وينتقل في تجربته من مرحلة إلى مرحلة تتحول فيها الأشياء من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام، حتى تصبح

أرضا تكتشف وحياة تولد من جديد، وكما يقول صلاح عبد الصبور "أن الشاعر لا يعرض أراء ولكنه يعرض رؤيا"[19]

ويذهب " كولن ولسن " إلى أن الشاعر العظيم " رجل تتسع رؤياه أحياناً إلى ما وراء أفق الإنسان العادي فتذهله ضخامة الكون وجماله "[20]

والرؤيا لا تنبثق من العدم أو من الفراغ بل من الأشياء المادية والمحسوسة ومن الواقع المعيش، ومن حدود العقل وأقيسة المنطق ولكن هذه الأشياء جميعها تدخل إلى منطقة الحلم " تكتسب صفات الشمولية والتوحد

والعمق مما يجعل منها صورة منسجمة في عناصرها ومكوناتها فهي تبدوا – على هذا الحال – غريبة تحير وتدهش "[21]

إذ الواقع فيها يتحول إلى غير الواقع ، والقارئ يكتشف أن المادة الواقعية قد تحولت إلى ما هو غير الواقعي ، وهذا ما جعل"بودلير" يمجد الرمز، إذ كان يرى أن " كل ما في الكون رمز وكل ما يقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات "[22]

ومن خلال نظرية التراسل البودليرية أصبح الرمز الحديث لغة الرؤية التي تصل الواقعي بالخيالي والأسطوري، الماضي بالحاضر والمستقبل وهذا على نحو دلالي كثيف تزداد كثافته ويشتد غموضه وتكثر تفسيراته ، إذ يستحيل أن يفصح عن مداولاته لقارئ واحد"[23]

فالشاعر لا يكون شاعراً برؤيته المقيدة نحو الأشياء وإنما برؤياه الطليقة والتي تكسر كل قيد وتهتك حجاب كل سر.

وبعد هذه الجولة المختصرة في حقل الرمز نحاول أن نرى الأنواع التي وظفها شاعرنا في نصه والطريقة التي يوظفها بها ، وهي الرمز الأسطوري والرمز التراثي والرمز الطبيعي ، وسنحاول نحن أن نقتصر على الأخيرين دون النوع الأول – الرمز الأسطوري– وهذا نظراً لعدم توفره في النصوص التي جمعناها .

أنواع الرموز:

الرمز التراثي : إن التراث هو " ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وفنون وعلوم في شعب من الشعوب "[24]لكن ما يهمنا في هذا العنصر الذي يعتبر التراث رمز يشتغل داخل النص الشعري ، هو ما موقف الشاعر منه وكيف يتعامل معه؟، فقد كان لبعض الشعراء موقف من التراث ، فهذا صلاح عبد الصبور يشارك بعض الدارسين الذين تناولوا القضية ، فذهب إلى أنه "من العسير على الشاعر أن يتجرد كلياً من التراث[25]

كما يضيف في قراءته الجديدة لشعرنا القديم ، موقفه من التراث إذ يقول " أن على الشاعر المعاصر أن يهضم التراث وأن يعيه حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه، بحيث يصبح جزاء من تكوينه يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة فيضيف إليه جديدا ولا يأوي إلى ظله ، يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة ويحس إحساساً عميقاً بسيطرته على اللغة بل على الشعر "[26]

ويفهم من موقف كهذا، أن التراث جزء من مكونات الشاعر وذلك في محاولة للوصول إلى أسلوب خاص والواقع أن الإنسان "لا يستطيع بحال أن يتبرأ من المؤثرات النفسية والعضوية المنحدرة إليه ، فالتاريخ بكل امتداداته يعيش في الحاضر والشاعر لا يدين في إبداعه للحظة الحاضرة التي يصدر عنها ويمارس فيها إبداعه الفني فحسب ، بل هو مدين مع ذلك إلى حد كبير إلى زمان مركب يعد جذوره طولا وعرضا في أعماق التاريخ وخزائنه"[27]

فالشاعر نظر إلى التراث على أنه كيان له أبعاده الفكرية والإنسانية وأنه يمثل جانبا من تكوينه الشعري، ذلك لأن تجربة الشاعر ما هي إلا محاولة لفهم تجربة الإنسان في بعدها العميق أي في تفهمه لعلاقة الإنسان مع الله /الكون/الحياة/الموت/...الخ، ولان الهم الذي يحمله الشاعر على عاتقه هم إنساني يتجاوز الفرد، كما يتجاوز المجموعة البشرية التي ينتمي إليها جغرافيا ، أي يتجاوز هذا الذي يسمى "وطن" .والشاعر إنسان يرحل بإستمرار في الأشياء وهو في كل رحلة يطرح أسئلة غامضة ومعقدة لهذا أحس أن عليه كفنان "أن يعي هذا التراث ويتفهمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني فيه"[28].كما أن الشاعر حاول أن يعيد النظر في هذا التراث" لا عن طريق الردة إلى الماضي كلية، ولا عن طريق الاجتهاد في جعله مسايراً لتصورات العصر ...لكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية والانسانية في إبداعنا العصري "[29]

وبوجه عام فالتراث في مجمله هو إغناء للرؤيا الشعرية ووصل حي لحاضر الشاعر بماضيه، وللتراث لهذا الاعتبار جانبان"جانب الدلالة الحقيقة

التي يشير إليها ظاهر النص وجانب رمزي يشف عنه ذلك النص إذا نظر إليه ضوء علاقته ببقية القصيدة، ثم في ضوء علاقته ببقية نتاج الشاعر،وأخيرا في ضوء علاقته بظروف حياته ومعالم شخصيته وأطوارها بوجه عام "(30)

وبصفة عامة النص شعريا كان أم روائيا أم قصصيا أم مسرحيا،هو نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. وهذا ما يراه الناقد الفرنسي "رولان بارث" من أن " النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض"(31) فليس هناك نص يتيم بدون أب، هناك دائما سلالات تضئ أو بالأحرى تثير لنا الجهات والينابيع التي خرج منها هذا النص .

طريقة توظيف الرمز التراثي:

إن عملية توظيف التراث، والاستفادة من رموزه ينبغي أن تخضع لعدد من الشروط تجنب الشاعر الانزلاق والسقوط في النثرية والتقريرية المباشرة ومن بين هذه الشروط القدرة على استيعاب تفاصل الرمز المراد توظيفه استيعابا واعيا حتى لا يقطع الطريق أمام المتلقي. وهذا ما أكده محمد فتوح يقوله"إن استغلال الموروث ينبغي أن يخضع لما يخضع له استغلال الأسطورة من مقاييس: أولها – أن تكون ثمة علاقة عضوية بينه وبين القصيدة وبأن تكون الحاجة إليه نابعة من داخل الموقف الشعري ذاته،وثانيا

–أن يكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين الملتقى والرمز التراثي"(32)وهذا يعني أن الرمز التراثي لا يكون غريبا عن الشاعر غربة مطلقة، وعلى الشاعر كذلك أن يحرص على العلاقة الموجودة بين التراث والقصيدة ثم بين التراث والملتقى. وعليه أن يؤمن به بحيث يغدو جزءا من صميم تجربته الشعرية.

الرمز الطبيعي:

"إن الإنسان القديم قد تناول الطبيعة بوصفها زاخرة بالحياة والجدة الباعثة على دهشة طفولية، ومن ثم لم تكن الطبيعة في تصوره شيئا هامدا ساكنا وإنما بدت له على نحو ذاتي متشخص مفعم بالوجدان"[33]

ويفهم من هذا أن إنسان المرحلة الأسطورية قد أقام مع الطبيعة علاقة نشطة لما تنطوي عليه من عظمة وجلال وألوهية،وهذا ما جعله يقدس بعض مظاهرها ويبعد بعض قواها، فهي في المرحلة الأسطورية قد إندمجت بالألوهية وأصبحت رموزها كلها" تعكس انسجام الإنسان مع الكون ومشاركته إياه"[34] فالإنسان القديم كان فهمه للطبيعة فهما ذاتيا، أو قد تصورها على نحو إنساني من حيث أنها تفعل وتتفعل وقد تستجيب لرغباته أو لا تستجيب"[35]-هكذا اعتقد الإنسان الأول بأن الحياة منبثة في الكون بأسره فلا فرق في ذلك بين حيوان أو نبات أو جماد، وأن الطبيعة في أسطوريتها قد استزجت بالعنصر الإلهي وربما كان هذا من اجل معرفة العالم الخارجي وتصوره فلا تحصل هذه العلاقة إلا " بذلك المجاز الجوهري وتلك الأسطورية الكلية، وبغير أن ننفخ من روحنا الذاتية في فوضى الأشياء لنعيد صنعها ونخلقها خلقا جديدا طبقا لتصوراتنا"[36]

هذا عن علاقة الطبيعة بالأسطورة وكيف فهمها الإنسان الأول ،ولنرى بعد هذه النظرة كيف احتفى الشعر بالطبيعة أيما احتفاء، فتغني بها شعراء كثيرون وأخذوا منها رموزا تلبي حاجاتهم. " فالرمز الطبيعي أصبح معبرا آخر للشعراء لتوحيد الذات بالعالم والتعبير عن دلالات تجربتهم باستبطانهم لطاقات هذا الرمز وشحنة بحمولات شعورية وفكرية جديدة "[37]

فالشاعر عليه أن يسمي الأشياء بمسمياتها،وأن ينفد إلى أغوارها وأن يدخل في علاقة حميمية مع عناصر الواقع، فتصبح بذلك جزءا منه وهو جزءا منها، أي الانصهار الكلي داخل الأشياء.

فالشاعر حين يتعامل مع رمز من رموز الطبيعة عليه ان يبعث الحياة في أوصال هذا الرمز، كما يحاول أن يفتت إطاره العادي وعلاقته الحسية كي لا يقف عند حدود الدلالة الوضعية وهو" بتعامله الشعري مع

عناصر الطبيعة إنما يرتقع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي كلفظة المطر مثلا، من مدلولها المعروف، إلى مستوى الرمز لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة"[38]

والشاعر الرمزي لا يضع حاجزا في رؤيته بين الأشياء والذات، إذ في الوقت الذي يدرك فيه الأشياء يدرك فيه كذلك أسرار روحه وأشواقها.

أما عن طريقة توظيف الرمز الطبيعي في النص الشعري، فإنه لا يخرج كذلك عن إطار طريقة توظيف الرمز التراثي والرمز الأسطوري،إذ على الشاعر أن يخلق السياق الذي يناسب هذا الرمز حتى لا يصبح مجرد لفظة مهملة داخل النص، والشعراء كلهم قد استمدوا رموزا من الطبيعة، لكن تعاملهم مع هذه الرموز يختلف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى قصيدة أخرى لشاعر واحد،فرمز المطر مثلا نجده عند شاعر يأخذ دلالة معينة، وعند شاعر آخر يأخذ دلالة مغايرة، أو نجد أحيانا في نص واحد يأخذ دلالات متعددة وهذا راجع كله لعلاقة التجربة الشعورية بهذا الأمر.

وبعد هذه الجولة في أنواع الرموز المستخدمة /المشتغلة داخل النص الشعري، وهي الرمز التراثي والرمز الطبيعي وكيف يتعامل معها الشاعر والطريقة التي يوظفها بها، نحاول أن نتفحص هذه النصوص التي جمعناها ونرى هل هناك اشتغال الرمز بنوعية التراثي والطبيعي داخل النصوص؟وهل هناك اختلاف في طريقة التوظيف بين الشاعر الشعبي والشاعر الرسمي / المثقف؟

فمما لا شك فيه أن التحديدات التي حددناها للرمز قد تحقق بل تحقق في الشعر المدرسي. لكن أن نحاول إسقاطها على الشعر الشعبي كما هي.فهذا ما لا نعتقد الحصول عليه،لأنه وكما قال العربي دحو " أننا أمام نصوص كتبت في ظروف خاصة، لها مميزاتها التي تميزها عن غيرها. ومنها أن غاية الشاعر في ظلها محدودة في هدف معين...هذا الهدف يتطلب الوضوح في الأسلوب والمباشرة في التحدث أو التعبير"[39] مع هذا فهذه الرموز نجد لها بعض النماذج في النصوص التي بين أيدينا،ولكن ليس

كما يستعمله الشاعر الرسمي ، وإنما فقط لا يعدو ذكر بعض أبطال الإسلام وبعض الشخصيات التاريخية وهذا نظراً لما تحمله هذه الشخصية من قصص تجعل الشاعر يستعين بها حتى تكون لقصيدته أثراً في نفوس الملتقى ، ففي إحدى قصائد الشاعر المختار بن صديق نجده يورد شخصية أبرهة كرمز دال على

الفجور وعدم التدبر والتفكير ، في هذه الشخصية ادعت القوة وأرادت أن تخرب الكعبة فأنزل عليهم الله سبحانه وتعالى عذاباً من السماء فرجع مهزوماً

ومن يدعي يقول أنايا قاوي * هاذي هدره ناقصتها تخميم

شوف "أبراهم" بغي يهدم ويساوي* الفيلة والجيش راحت مهزوم

ونجده كذلك يذكر في بعض نصوصه اسم "النبي آدم عليه السلام" و"إبليس" وإن كان ورودهما ليس من باب إضفاء الرمز عليهما ولكن من باب التذكر والوعظ والإرشاد وذلك لما في قصتهما من أثر على المسلم.

قال الأدم قول نطقه ونطق باللسان * وسميهم كيف علمتك بالترتاب

قال إبليس اخلقتني من النور النيران * مانسجدش ليه خلقته من تراب

ونجده يوظف كذلك شخصيات إسلامية أخرى كالصحابة رضوان الله عليهم ، لكن فقط من باب ما يحملونه من صفات ، فمثلا عمر بن الخطاب رمز للعدل، وأبو بكر رمز للصدق، وعثمان ابن عفان رمز للحياء.

لوكان شت يبقى عقلك مذهول * صديق صدقه فالجاي وغادي

عمار عهد باب القدس المحلول * مفتاح مالكه ذا ملك جدادي

ولياجات للحيا عثمان الخجول * واحشمت كي نخاطبك فكر ذا حد

وكقوله:

عمار الحق مات والعدل بقى مرسوم ولي يعدل كيف عمار أمناش يخاف

أما الرمز الطبيعي فنجد الشاعر قد تناوله انطلاقاً من الطبيعة كالشجر والواد ...إلخ فمثلا نجده يستعمل "الورد" دلالة على الجمال لكن هذا الجمال سرعان مايزول مع مرور الوقت وإن كان هذا الرمز بسيطاً

شوف الورد ألي فتح راه لاوي * فات أربيع وجات مشته مسموم

ويورد كذلك رموز أخرى كالشمس التي تكون في حالة ثم تصير إلى حالة أخرى ، أي أن الشاعر باستخدامه لهذه الرموز يريد أن يذكر الإنسان بأن أي حالة تتقلب إلى حالة أخرى فلا دوام لحالة واحدة على وجه الأرض . فهناك استمرار وتقلب للحياة ولكل شيء على وجه الأرض فمثلا هذا البيت .

شوف الشمس أشعاعها يطلع ظاوي * لا تتساش أغروبها فيها ظلمة

ونجده يرمز للحياة "بالبستان" الذي يضم خيرات كثيرة ونعم لا تعد ولا تحصى ، لكن الشاعر يحذر الإنسان من التنزه في هذا البستان مستعملا في ذلك هواه أو نفسه بل عليه أن يحكم عقله إذ يقول :

وخرجت أبلا علم باغي نتنزه * ودخلت البستان نعطيك أنعات

نعمه من نعمه وكلش من عنده * وبهذا النعمة أنظرت الملات

ومهما بحثنا في هذه النصوص عن رموز طبيعية أو تراثية فإننا نجدها لا تخرج عن إطار "الرمز الساذج" الذي يراد به التوضيح والتفهيم فلم نعثر على رمز بالمعني الذي رأيناه عند الشعراء الرسمين ، والفرق كبير بينهما إذ أن الشاعر الرسمي له من الثقافة والمعرفة ما يجعله يستغل التراث أو الطبيعة كرموز يلبي بها ، أو يوصل بها تجربته الشعرية إلى القارئ ، أما الشاعر الشعبي فإنه لا يفقه هذه الرموز بل عرفها عن طريق السماع أو عن طريق المواعظ ، فأعاد ذكرها حتى تلق قصيدته أثراً لدى جمهور القراء أو السامعين، ومهما يكن من الأمر فشاعرنا "المختار بن الصديق"لم يخرج برموزه عن الرموز التي ذكرها شعراء شعبيون آخرون من ذكر للأسماء والشخصيات التي كانت موجودة في الإسلام.

([1]) محي الدين بن عربي – الفتوحات المكية – تحقيق الدكتور عثمان يحي – الهيئة المصرية العامة –ط2 سنة 1985 – ج3 – ص196

([2]) الدكتور فتوح أحمد – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر –دار المعارف – ط2 سنة 1978 – ص33-3

([3])المرجع نفسه –ص34

(4) كاسرية – الفلسفة –ص503 – نقلا عن عاطف جودت نصر – الرمز الشعري عند الصوفية – دار الكندي

– دار الأندلس – ط1 سنة 1978 – ص23-24

(5) الدكتور محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – دار العودة بيروت – ط1 سنة 1982 –ص42

(6) الدكتور محمد فتوح أحمد – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر –ص36

(7) إبن منظور – لسان العرب – مادة رمز – دار المعارف – د.ط.د.ت- ج20 –ص1727

(8) قدامة بن جعفر – نقد النشر – دار الكتب العلمية بيروت – د.ط سنة 1982 – ص61

(9) أبن الرشيق القيرواني – العمدة – تحقيق محي الدين عبد الحميد – دار الجيل بيروت –ط5 سنة 1981 ج1-ص306

(10) تندال – الرمز الأدبي –ص65- نقلا عن محمد فتوح – الرمز والرمزية – ص36

(11) المرجع نفسه – ص 66 – نقلا عن المرجع نفسه – ص 36

(12) عاطف جودت – الرمز الشعري عند السوفية – ص20

(13) المرجع السابق – ص 20

(14) Paul R.Miller Sense and symbol P260 نقلا عن عاطف جودت – الرمز الشعري عند السوفية – ص22

(15) محمد فتوح – الرمز والرمزية – ص38

(16) إبراهيم رماني – الغموض في الشعر العربي الحديث – ديوان المطبوعات الجامعية – د.ط سنة 1991 – ص 275

(17) محمد فتوح – الرمز والرمزية – ص 140

(18) الدكتور أحمد أعراب – التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري – د.ط- سنة 1989- ص18

(19) صلاح عبد الصبور – حياتي في الشعر – ص 62 نقلا عن أحمد أعراب – التصور المنهجي – ص 24

(20) كولن ولسن – الشعر والصوفية – ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة – دار الآداب بيروت – ط2- سنة1979 –ص53

(21) المرجع السابق –ص25

(22) الدكتور محمد فتوح – الرمز والرمزية –ص 112

(23) إبراهيم رماني – الغموض في الشعر العربي الحديث – ص275

(24) عبد النور جبور – المعجم الأدبي – دار العلم للملايين – ط1 سنة 1979 – ص63

(25) الدكتور إحسان عباس – اتجاهات الشعر العربي المعاصر – سلسلة عالم المعرفة –المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويت د.ط سنة 1978 –ص144

(26) نقلا عن السعيد الورقي لغة الشعر الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية – دار النهضة العربية بيروت –ط3 سنة 1984 –ص40

(27) المرجع نفسه – ص 39

(28) المرجع نفسه – ص 39

([29]) الدكتور عز الدين إسماعيل –الشعر العربي المعاصر –دار العودة بيروت-ط3 سنة 1981 –ص28

([30]) محمد فتوح – الرمز والرمزية-ص323

([31]) رولان بارث-درس السيميولوجيا –ترجمة عبد السلام بن عبد العالي –دار تويقال للنشر –الدار البيضاء ط2 سنة 1986 –ص87

([32]) المرجع السابق –ص323

([33]) عاطف جودت-الرمز الشعري عند الصوفية-ص258

([34]) نفسه –ص260

([35]) نفسه –ص260

([36]) المرجع نفسه –ص261

([37]) إبراهيم رماني – الغموض في الشعر العربي الحديث -ص282

([38]) الدكتور عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر -ص219

([39]) العربي دحو-الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية –ج1 –ص227

الشعر الشعبي الشفهي في مدينة متليلي
ولاية غرداية، الشاعر قدور بلخضر انموذجا

زينب جعني
جامعة غرداية

ملخص:

يلعب التراث الشعبي دورا مهما في المجتمع الذي نعيشه فهو يساعد في إعادة بناء الجانب التاريخي ؛ وهو خير وسيلة تلقائية تعبر بها المجتمعات عن ذاتها بكل حرية وطلاقة وعفوية دون أي قيد، فهو لسان حال المجتمع وتطلعاته وآماله في الحياة، وأوضاعه المعاشة .

ومن أجل إخراج هذا التراث الشعبي، اخترت ضربا من ضروبه ألا وهو الشعر الشعبي في منطقة الجنوب الجزائري تحديدا مدينة متليلي ولاية غرداية ، وتناولت الشاعر قدور بلخضر هذا الشاعر الذي ترك كنزا ، و أدى دورا إعلاميا مهما في هذا المجال نظرا لغياب وسائل الاتصال والإعلام المتطورة في ذلك الوقت، فقد قام بمشاركة سكان منطقته الأفراح والأحزان من خلال شعره،ورصد مختلف الأحداث التي شهدها الوطن ، جمعت شعره من بعض المهتمين الجامعين لقصائده وإن لم أكن قد وصلت إلى كل أشعاره ، ولهذا عملت على دراسة بعض قصائده المتعددة الأغراض من أجل الكشف عن جانب من مورثونا .

Le Folklore joue un rôle important dans la société dans laquelle nous vivons. Il aide à reconstruire l'aspect historique. Il est la meilleure façon de refléter automatiquement les communautés elles-mêmes librement et spontanément et couramment, sans aucune limitation, il est le porte-parole de la communauté et de leurs espoirs et leurs aspirations dans la vie , et ses conditions de vie. Afin d'apporter ce folklore, il a choisi une forme de Dharoppe savoir la poésie populaire dans la région sud algérien spécifiquement ville Metlili mandat de Ghardaïa, et traitée avec les pots de poète Belkdhar ce poète, qui a laissé un trésor, et a joué un rôle dans les médias est important dans ce domaine en raison de l'absence de moyens de communication et d'information développé en ce moment-là, il y avait la participation de la population de ses joies et les peines de district à travers ses cheveux, et le suivi des différents événements dans la maison, a récolté sa cheveux de certains collectionneurs intéressés de ses poèmes, bien que je ne l'ai atteint tous ses poèmes, donc je travaillé sur l'étude d'un multiple de ses poèmes fins afin de détecter côté de notre patrimoine.

مقدمة:

يعد الأدب الشعبي خير وسيلة تلقائية تعبّر بها الأمم عن ذاتها بكل حرية، فهو التعبير الفطري الصادق عن آمال الأمة وشقائها، وظلها الذي يصاحبها عبر الزمن، مهما اختلفت الأحوال والأماكن. فالأدب الشعبي من أهم الركائز الثقافية الوطنية، والبحث في مجاله يعدّ بحثا أصيلا مرتبطا بالكيان الثقافي لأي أمة من الأمم البشرية. انطلاقا من هذا حاولنا أن ندرس أحد عناصر الأدب الشعبي ،والمتمثل في الشعر الشعبي ، الذي شغل حيزا مهما في تاريخ الدراسات الأدبية الشّعبية .

فبه يتمكن الشاعر من التعبير عن عواطفه ووجدانه بلغة سهلة وأسلوب بسيط ، لا يتطلب معرفة الكتابة، وعليه يمكن الوصول إلى تعريف شامل للشعر الشعبي :" كل كلام منظوم من بيئة شعبه بلهجة عامية،تضمنت نصوصه التعبير عن وجدان الشعب و أمانيه جيل عن جيل عن طريق المشافهة، وقائله قد يكون أميا وقد يكون متعلما بصورة أو بأخرى مثل المتلقي أيضا " (1)

وإن كان على الشاعر الشعبي الإلمام بكل جوانب الحياة التي يعيشها، وبالرغم من ثقافته المحدودة،فإنّه يملك من القدرة الذهنية ما يمكّنه من تطويع الألفاظ العربية وتمرينها للأسلوب العاميّ .

وللأهمية التي يكتسيها الشعر الشعبي يجب أن نجمع هذا التراث ، وعلينا اللحاق به خاصة إذا كنا نعلم أنّ الأشخاص الذين يحملون هذا التراث أمواتا أو مرضى عاجزون عن الكلام لذلك لابد من وضع آليات لجمع هذا التراث."فالشعوب التي تحترم تراثها وتعمل على تخليده ونشره بين الشباب والأجيال الصاعدة، تكون أكثر أصالة وأشد وحدة، وأرفع أخلاقا من التي لا

تراث لها ولا تقاليد تجمع بين أفرادها وتستذكر من خلالها ماضيها وأجدادها الذين ورثوا منهم ذلك التراث، والذي هو جزء مهم من تاريخ وثقافة الشعوب الأصيلة " [2]وحتى لا يكون هذا المصير هو مآل الشعر الشعبي خاصة في مناطق الصحراء الجزائرية، فإننا نسعى إلى جمع وتدوين البعض منه علّنا نحافظ على هذا التراث الشعبي حتى لا يكون في طي النسيان، لأنّه لا يحظى بالاهتمام نفسه للأدب الرسمي ولعل سبب ذلك يرجع إلى طبيعته الشفهية في الغالب فهو لم يُدون، ضف إلى ذلك فإنّه علينا كذلك ألا نكتفي بجمعه وتدوينه فقط بل نعمل على دراسته وتحليله للوصول إلى معرفة نفسية الشعب وخصائصه، وكما أنّ دراسته تلعب دورا في توطيد العلاقة بين ماضي الشعب وحاضره.

خاصة أنّ لهذه المناطق تراثا أدبيا غنيا ، لعبت البيئة دورا كبيرا في إنتاجه، تناقلته ألسنة الرواة شفهيا، ومن أهم هذه المناطق التي أردنا كشف موروثها الشعبي منطقة متليلي[3] بولاية غرداية حيث كان الشعر الشعبي بها أحد أهم مكون من مكونات الهوية الثقافية للمجتمع،فلعب دورا أساسيا في الحفاظ على بنية المجتمع من خلال التعبير عن مختلف تفاصيل الحياة اليومية ،وإنتاج وإعادة إنتاج قيم ومضامين إجتماعية وثقافية كانت دوما عنوانا يميز سلوك أهل منطقة متليلي، وأسهمت بقدر كبير في إثراء الأدب الشفوي بها باعتباره الناطق الرسمي لها. ويزخر حقل التراث الثقافي اللامادي بأسماء أنتجت أعمالا إبداعية خالدة من أمثال الشاعر الشعبي قدور بلخضر.ومن هنا نطرح الإشكال: ماهي مضامين شعر قدور بلخضر وبم تميزت؟وكيف عبرّ عن واقعه المعاش؟

1-مولده ونسبه:

ولد الشّاعر قدّور بلّخضر بن يعيش بيتور، بمتليلي الشّعانبة عام 1860، من أسرة ميسورة الحال، من عرش أولاد عبد القادر فرقة لقمارى من قبيلة الشعانبة ، أبوه لخضر، و أمّه الشقيرية بنت أحمد الشلقي ، كان دمث الخلق، حاضرالنّكتة، ورعا تقيا ،إلتحق بالكتاب في حداثة سنه كما كان شائعا في المنطقة ،حفظ القرآن جميعه في سنّ مبكرة، وهناك من يقول حفظ جزء منه فقط كما تفقه في بعض العلوم الفقهية والإسلامية، تعلم تعليمه القراني على يد الشيخ محمد أبي بكر الأطرش من عائلة بن حديد الذي درس في الزيتونة سنة 1870،وقدور بلخضر شاعر مميّز ذو موهبة خلّاقة، ذاع صيته في الصّحراء الجزائرية المترامية الأطراف، وخاصّة متليلي الشّعانبة مسقط رأسه، لما يمتاز به شعره من عمق في المعاني، وسلاسة في الألفاظ، ورشاقة في الإيقاع، إضافة إلى طول نفسه الشعري، الّذي جعل من قصائده تمتاز بالطّول لمطالعاته الواسعة فقد جاء شعره مليئا بالملاحم وبين ضرورة الوعي التّحرّري للثّورة على الأوضاع الّتي فرضها المحتلّ الفرنسي ، و كانت وفاته عام 1921م ،حيث دفن بمقبرة مولاي سليمان بمتليلي.

2- بوادر نبوغه الشعري:

عمل الشاعر قدور بلخضر على الغوص والإحاطة بالأشياء من حوله، والتعبير عن ذلك بكلمات منظومة وموزونة، وهو صغير؛ إذ إنّ ذلك لايحدث إلا في النادر ، ومن ثمّ كان الحكم له بالعبقرية في مجال نظم الشعر " ويروي الشاعر عن نفسه لأحد مريديه: إنّه لما كان صغيرا رأى في منامه أنّ النمل يخرج من رأسه أفواجا، فحيّره هذا الحلم الغريب بحيث تمثّل له الحلم حقيقة، فذهب يستقصي ولم يهنأ له بال حتّى فسر له ذلك الحلم، وبشر خيرا، وقيل له إنّك ستصبح شاعرا فحلا ، والنمل الذي رأيته ماهو إلّا رمزا

للكلمات التي ستتفتق عنها قريحتك وهي تتضح شعرا، وهذا ما جعله متفائلا "[4].

وبهذا فإنّ هذا المنام قد دفعه وحمّسه لقول الشعر وهو في تلك السن المبكرة، ماجعل قريحته الشعرية تتفتق ليتمكن فيما بعد من تكوين رصيد لغوي وثقافي ، اطلع على منابع العلم ،ضف إلى ذلك احترافه الغناء في مواسم الأعراس والأفراح،والزهديات في المآتم.

3-تواصله مع شعراء المناطق الصحراوية الأخرى :

بعد أن ذاع صيت الشاعر قدور بلخضر في أرجاء متليلي بفضل شعره الملحون، رأى ضرورة الاتصال بشعراء خارج منطقته وألّا يبقى في حدودها، لهذا تنقل خارج حدودها ليتصل بأقطاب الشعر الملحون لعرض أشعاره عليهم والاستزادة مما لديهم، نذكر من هؤلاء على سبيل المثال الشاعر لخضر بن قدور بن تريبة من قبيلة المخادمة بورقلة ، الذي كان من فحول شعراء الملحون من قبيلة المخادمة بورقلة وأعجب به الشاعر بلخضر الذي كان يزوره في كل مرة وتوطدت أواصر الود والصداقة بينهما إذ عملا معا في الحقل الذي يشتركان فيه، وهناك شاعر آخر من ورقلة أيضا يدعى العربي بن نعيوة ، حيث لازمه قدور بلخضر لفترة طويلة، كما كانت له
اتصالات مع الشاعر محمد بن السايح، وابن الشينوي، وهما من ورقلة أيضا ، واتصل بالشاعر عبد الله بن كريو من الأغواط، والشاعر محمد بن بلخير من الأبيض سيد الشيخ[5] ، والشاعر سي حميدة بن بلال من أدرار .

4-الأغراض الشعرية عند قدور بلخضر:

لقد تطرق قدور بلخضر إلى أغراض شعرية متعددة من أهمها:

أ-شعر الفتوح والمغازي:

لقد اهتم الشعراء الشعبيون بشعر الفتوح والمغازي، الذي يسجل بطولات الصحابة ، وذلك لأنّهم وجدوا المجال مفتوحا أمامهم لاسترداد التاريخ الاسلامي الحافل بالبطولات علّهم يجدون متنفسا يخلصهم من الاستعمار الذي عمد إلى استعمال كل الوسائل الكفيلة بتقويض عزيمة الشعب، فلم يبق للشعراء إلا الحديث عن المغازي كنموذجا للملحمة(6) الإسلامية ،وذكر أسماء أولئك الرجال الذين قادوا هذه الغزوات كغزوة عبد الله بن جعفر إلى الشام، وغزوة عقبة بن نافع إلى تونس، يضاف إلى ذلك القصائد الشعبية التي تمجد بطولات المقاومين الجزائريين أمثال الشيخ بوعمامة ، والهدف من الخوض في هذا الغرض الشعري هو إعلاء شأن هؤلاء الأبطال الذين أبلوا بلاء يعترف له العدو ويقرّ به التاريخ من جهة، ولاتخاذهم قدوة يقتدى بها الشعب للقضاء على المستدمرمن جهة أخرى.

ومحاولة هؤلاء الشعراء الشعبيين من خلال هذا الشعر أيضا إظهار تلك الخصال التي تمثل المروءة والشهامة التي يراها في الصحابة والمجاهدين، ومن ثمّ نقل صورة سيئة عن أولئك الذين لايتحلون بهذه الخصال ،وبهذا يقوم الشعراء بعملية إسقاط ماجاء في البطولات على الواقع الإستعماري الذي يعيشه الشعب والذي تسبب في تدهور الأوضاع الاجتماعية، وطغيان المادية على الجانب الروحي ومانتج عنه من تخلي الناس عن قيمهم الدينية وانسياقهم وراء الدنيا وملذاتها .

يمكن الوصول إلى أنّ هذا الغرض الشعري هو تعبير عن إحساس الشاعر،وتحسره على زوال ذلك الماضي المشرق وأمله اليوم في عودة أولئك الأبطال.وبهذا اهتم الشاعر قدور بلخضر بالحديث عن هذه الغزوات منها ماقاله في غزوة عبد الله بن جعفر:

الله الله غير بو زينبين الفال   حسراه على طيور كانوا ينشادوا.

خلاوا فجوج خالية فيها لو عال   وعشش فيها تيس هو واولادو [7]

ياناس العز مابقى في الزهو دلال ماعاد الطي في رفايق يتجبدوا

كي عاد شريفنا سيد بوسروال[8]   لابركة في زمان بهدل اسيادو

نستشف من هذه الأبيات أنّ الشاعر يتحسر ويتأسف على الوضع السائد الذي غاب فيه الرجال الشرفاء ،فلم يبق منهم إلا هؤلاء الفرنسيون الذين عكّروا صفو العيش، كما أنّه لم يجد من يفتخر بهم لضياع القيم ، فالفرنسي بوسروال أو التيس هو وأولاده، كما وصفهم الشاعر هم الذين يحظون الآن بمرتبة الشرف، أما الشريف فقد صار غريبا.

ولهذا فإنه يأمل في إيجاد مثل أولئك الرجال الذين عرفوا في صدر الاسلام ونعني بذلك الصحابة الواقفين في وجه العدو فحققوا انتصارا للدين والعدل ودحضوا الكفر والكفار، حيث يواصل الشاعر الحديث عن إحدى غزوات عبد الله بقوله:

مايعمل عبد الله وعربت كل الروم قناهم   وهداوا الدم ايسيل على سواحل كسيل الواد

وبداو يشرحوا الدين وجوامع الأمير بناهم   هداوا العلم والأذان والصلا والحزب ولوراد

وأنا قولي على التايكين وعلاه الخير بلاهم ضاري ونوبا يهجمو
على الروم بلا تلباد(9)

كما فصل الشاعر قدور بلخضر القول في الغزوة التي بفضلها فتحت فاس والتي تزعمها كلّ من عقبة بن نافع وعبد الله بن جعفر الملقب بمناد حيث يشيد بهذين القائدين في قصيدته "فتح فاس" والتي تجاوزت المئة بيت فيقول في هذه المقتطفة من قصيدته المطولة المليئة بالبطولات :

باقي انعيد عنكم قصة ياناس لوكان تسمعوا منها واش اصره
عقبة المير بحملا واعد فاس سبعين ألف باش اخرج ذا لمرة
حطو بلاد فاس مرتع لصحاب بلمحلا زاد
مناد في جنود ايطوع مناد واش دار اوعود
راكب على أدهم يترفع سبحان من سواه اوقد

يذكر في هذا المقطع كيف أنّ عقبة بن نافع توجه إلى فاس، وهو عازم على فتحها بجيش يقدر بسبعين ألف محارب مع عبد الله بن جعفر ،حيث يصف هيئته وهو يمتطي حصانه الأدهم متقلدا سيفه، لينهي القصيدة بذكر فضل هذين القائدين في نشر الإسلام بفاس إذ يقول:

شرحوا الدين سموه مدينة فاس بعلوم والصلا وجوامع تقرا(10).

وبهذه البطولات التي يسردها نجد شاعرنا يعود في كل مرة إلى الحديث عن حاضره المرير فيتحسر على واقع البلاد وحكم الفرنسيين من أجل استنهاض الهمم.

ب-الشعر التحرري:

رأينا أن الشاعر قدو بلخضر في حديثه عن الغزوات كان يأمل من خلالها إلى ظهور أبطال في حاضره يحاربون المستدمر، وبالتالي فإنه عمل دوما

إلى غرس الروح الوطنية لدى الأفراد، وهذا مانستشفه في كثير من قصائده الحافلة بالثورات الشعبية ، حيث نجده يكثر النظم عن الفتوحات الإسلامية ببلاد المغرب ليدعو من خلالها إلى التحرر اقتداء بالأجداد حيث يقول:

وابدوا في الصلبان بالتكسار فتحوا جوامع التاذين

نبكي على اللي سلبوا لعمار واللي على لبعاد صرابين [11]

ويتحسر الشاعر في قصيدته على واقع البلاد وحكم الفرنسيين فيقول :

عيني تبكي على الطيور الفتانا اللي منهم مابقى الفرس لامولاه

وعلى مناد بالشنب دمار عداه

وارضوا على التايكين[12] لبطال الزينا واللي شرحوا الدين بالصدق ومعناه

وأهل عوالي مهندين على الفتانا وأهل سكاكين كل متكعكع بجواه

وبهذا تعاظم خطر الشاعر على العدو المحتل بسبب حديثه عن الفتوحات الإسلامية ببلاد المغرب وتحرير شعوبه ،من نير الرومان ولرفضه مدح القائد باعتباره خادما للمستدمر الفرنسي، وهذا ماعرّضه للنفي إلى السودان مدّة سبع سنوات.

ج-غرض الفخر:

كان الشاعر الحكيم الشيخ قدور بلخضر بيتور معتزا بمجتمعه الشعانبة، و لهذا كان يعلي من شأنهم في الكثير من قصائده.فيصف شجاعتهم النادرة وبلاءهم الحسن في الحرب، حيث يقول وهو مشتاق لغياب بعض من اتصف بتلك البسالة الفائقة:

غَيّبْ نَجْعْ لَمْلَاحْ نَاسْ الجُودْ الصَّبَارْ و النَجْعْ اللِّي شْوَايْعُوا بإِذْنْ
الله مَنْصُورْ
شَعْنُبْ مَرَارَةِ لِلْعْدُوا وَشَرْبْ الطِيبْ مْرَارَة وَ اللِّي بَاقِي قْتَالْهُمْ حُمَارُ مَكْسُورْ
مِنْ مَتْلِيلِي خَوْضُوهْ الشَّبْكَة تَتْسَارَى أَخْذَ المَصْرُوفْ وَ الصَرْفْ لَمْجَذَبْ
مَمْرُورْ
أَهْلْ المَصْنُوعْ وَ رْدُوفَة تَصْنَعْ بِلضَارَة و َاللِّي مَتْهُومْ بِالنَسْبْ عَيْبْ عَلِيهْ
يْبُورْ

إنّ الشعانبة كما يراهم الشاعر أهل جود و صبر لهم سمعة و صيت ذائع و حنكة عسكرية ، وكل من يريد منازلتهم وقتالهم خاسر لامحالة.

ويضيف وهو مفتخر بقبيلة الشعانبة:(13)

وسال الشعانبة ضد العديان ويصولو صولة السبوع ليا هدّوا
هما عقار من احسب روحو طعان هوما هرّاس من بني صور احديدو
هوما كسح الرهوج كي سم الثعبان واللي لدغو ما تلا يجبر سجدو
وطبلهم على الطبول متعلي شرنان جملة الاعراش يسمعو حس
رعيدو
وايلا خطرو يظهرو من كل مكان حتى قوّار ما يصول بتنفيذو
شق اسطنبول حسهم للسودان وصحارى واتلول منهم يترعدوا (14)

في هذا المقطع نلفي شاعرنا لايزال يفتخر بالشعانبة إذ يشبههم بالسباع في الشجاعة، ينفثون سمومهم ضد الأعداء ،تهابهم الأعراش بل وصل صيتهم إلى السودان، ولم ينس الشاعر نفسه إذ نجده يفتخر بشعره إذ يقول:

خشيت في اقمام ولالي دوار وقابت جرتي فوق الصفا نبوت
القالطين قالو هذا خصار يحكي على الهوى بنيانو فالوت

والفاهمين ليهم هوض لفكار ويصرفوه بديامان وياقوت

أنا اللي عزيز كلامي مابار عند الملاح واللي عُقال اثبوت.[15]

في هذه الأبيات يشبه شعره بالحجر الكريم الثمين،لايعرف قيمته إلا من يفهمون الشعر ويتذوقونه.

كما يقول مفتخرا بشعره:

من لبحر سقيت دوايتي وخرّجت طوابع نسختي[16]

د- غرض المدح:

لقد كتب الشاعر قصائد عدّة في مدح أفضل الأنام محمد صلى الله عليه وسلم ، وبهذا ندرج هذه القصائد في المديح النبوي الذي ينصب على مدح النبي بتعداد صفاته الخلقية والخلقية وإظهار الشوق لرؤيته وزيارة قبره ، والأماكن التي ترتبط بحياة الرسول مع ذكر معجزاته ونظم سيرته والاشادة بغزواته وصفاته ،"المديح النبوي فن من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهو لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع؛ لأنّه لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص"[17]

وقد استمد شعره من الدين الإسلامي موضوعاته وأساليبه الفنية، ويعود ذلك إلى النشأة الدينية للشعراء الشعبيين، فقد تعلموا وتكونوا في الزوايا، بحفظ القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة ، فشعره صادر من نفس مفعمة بالعاطفة الدينية ، اشتغل بمدح الرسول الأعظم صلى الله عليه و سلم و آل بيته ,و الصحابة الكرام رضي الله عنهم خاصة الخلفاء الراشدين و العشرة المبشرين بالجنة ثم الأبطال الفاتحين أمثال سيدنا عقبة بن نافع و عبد الله بن جعفر، والأولياء الصالحين.

وفي مقام آخر نجد الشاعر يتحدّ ث عن شفاعة الرسول الأعظم وهي آخر ما ينتهي إليه الشاعر في قصيدته، كعادة الشعراء مادحي الرسول الذين نجدهم يتوسلون به، ويطلبون حمايته ونصرته في الدّنيا والآخرة.لأنّ الله تعالى يكرم أنبياءه وأولياءه وخاصته باستجابة دعاء من يتوسل بجاههم خاصة ،ومنها قوله:

وطلبتك يالله تغفر يارحمان اللي جاب الكلام ترحمو وتزيدو
بلخضر ورسول في جنة رضوان وجميع المسلمين واحد بعدادو
وأنا والحاضرين والقربا جيران نقدو متخالصين يوم الميعاد[18]

كما يقول في نهاية قصيدة فتح فاس:

صلو على النبي محمد ياناس وارضوا علصحاب جمع العشرة[19]

وفي قصيدة أخرى يقول:

صلوا على النبي ياحضار هنايا طول الدوام من نور لايطفا
صلوا عليه وارضوا علخلفا[20]

كما مدح الشاعر أبطال المقاومة الشعبية خاصة الشيخ بوعمامة إذ يقول:

والعرش اللي ركيزتو قطب الديوان بفضل زين الأقباب هو وأولادو
أوصل واديلهم بريا فرسان الجود والمحبا
تلقى القياد عالفتيا في جلسة دايرين طربا
فرسان الشكر والعنايا واللي لعلامهم الهيبا
ناس الميعاد والكفايا وعدوهم تقبضوا لرهبا
من هم فراقهم عليا حالوالأوطان جوا جوبا[21]

ففي هذه القصيدة يمدح الشاعر الشيخ بوعمامة وأبناءه ، حيث أسبغ على ممدوحيه أوصافا عدّة كالجود والمحبة، والفروسية ، كما أنّ لهم الهيبة التي تزرع في قلوب أعدائهم الخوف والفزع.

هـ-غرض الهجاء:

لم يكن الشاعر قدور بلخضر هاجيا إذ إنّه لم يكن يحب الكلام المشين ، رغم عدة حوادث وقعت له ومن بينها حادثته مع الشاعر ابن حمادي عندما حضر شاعرنا قدور بلخضر متخفيا ففضل جمهوره أن يحي السهرة الشاعر بلخضر ، فصنعوا مقلبا لابن حمادي ووضعوا فنجان القهوة في ملابسه خفية ، وصاحوا: قد سرق منا فنجان. فمن وجدناه عنده يدفع الثمن ، فأخرجوه من ملابسه ، ففهم المغزى من المقلب ، وغضب من الشاعر قدور بلخضر وهجاه لكن بلخضر لم يرد عليه بالشعر رغم أنّه باستطاعته ، فرد ردا متأدبا أنّه إذا كان عند أحدهم زيران ، أحدهم ملىء سمنا والآخر قطرانا ، ماذا يحصل إذا أخلطناهما ؟ واعتبر نفسه جرة السمن وشبّه ابن حمادي بجرة القطران.

و-الغزل:

لقد نظم الشاعر عدة أبيات يتغزل فيها بمعشوقته مسعودة ، التي كانت فائقة و آية في الجمال و كانت ملتزمة ماكثة بالبيت لا تخرج و إذا خرجت لفتت أنظار الجميع لجمالها الفاتن ،وكانت فأل الخير للجميع يستشهد بها ،فكتب فيها عدة قصائد من بينها قصيدة :"من مسعودة هايضة عني لمحان" . فهذا ماجعل الجنية هاروتة تغضب وطلبت منه أن يكتب فيها شعرا، فقال:

سالوني كفاه مفتى قصة هاروتة   واطلبت طلبت بغير لته في اهموم طوال

هذه الجنية بهينة ماقالت بسوال

ترشقت بلاحديدة واعظامي نوذة   وترشقت بلاحديدة وكسى السجد اجلال

قالت كان الدير وحدة تترك مسعودة   وتتول عبي زيادة باش اندريك قال

قالت لي شعار شتّى كانوا كيف أنت   ونحسبهم حتى موتى ليا قاضكشي الحال

ز-غرض الحكمة :

إنّ الحكمة في الأصل لايتفوه بها إلا أصحاب الحكمة ، فلقد تميز الشاعر برجاحة العقل وبعد النظر، فنظم عدة أبيات لخّص فيها تجاربه ، وتجلى ذلك في قوله :

كن صامت والصمت دوا أخبار لقوال   والرياس والجود اللّا من صبر

كما حذر من إفشاء السر وتجنب الثرثرة التي لافائدة من ورائها ، لأنّها لاتجلب إلاّ التعاسة لأصحابها، لهذا فعلى الانسان ألا يكون عبدا للسانه، في قوله:

لاتفشي هدرة لاتكون جقبال   واللسان للعبد يجيبلو بهاتو

والحديث بلا معنى يعود ترذال   راه حريث الزريعة اللابوقتو

ويقول في قصيدة أخرى ينصحنا بضرورة التّشبّث بالأمل والصبر على الشدائد، وذم الغرور وعدم التمسك بمتاع الحياة الدّنيا وملذّاتها لأنّها دار فناء ولاسعادة دائمة فيها حيث يقول:

لا تقنط لون في زيار الكلاب   ولا يزهيك الحال مع خيول تلعب

والدّنيا شوف حالها يا جرّاب   بالفلايك ساعات مزونها تقلّب[22]

وفي الرضا بالقضاء والقدر يقول:

مرو بلاتفكير زهدي عظم الجود اللابصيلو

واللي مكتوبة تنادي لبنادم والرزق وأجلوا[23]

وفي تقدير الرزق وقسمته يقول:

اللي مقدرة تاتيك من الآية والرزق والعمر باذن الله مرسول[24]

ح-الرثاء:

رثى الشاعر الرسول في قصيدته الموفية ،حيث استهلها بالصلاة على الرسول كعادة الشعراء الشعبيين ثم انتقل مباشرة إلى الحزن الذي اعترى الناس بل حتى الطبيعة بمختلف مظاهرها من نبات وحيوان وجماد بسبب رحيل أفضل المرسلين حيث يقول:

لوكان كلها من وفاتو حايرين لوحوش والطيور وحجر الصوان

والشمس والقمرمن قمراتو خاسفين وكما سواد ظلما بلغيم اد كان

ونجده قد أطال الحديث في ذلك ليعرج على سبب وفاة الرسول وإصابته بالحمى وكيف جاءه جبريل ليخبره بدنو أجله إذ يقول:

واهبط واتاه جبريل أسرع من رمش عين وأتاه بالخبر من عند الرحمان.

ثم يصور لنا لحظة دخول جبريل وملك الموت :

جبريل شار بجلوس جيبو علمين حتان مالك الموت ادخل فرحان

ثم يتحدث لنا عن إخبار الرسول أقرباءه بأنّ لحظة الفراق قد اقتربت مايجعلهم

يبكون بحرارة فيقول:

وهراو بالبكا وبكاو اللي حاضرين بكات فاطنة فقهار الومان.

اللي بلاك يابابا يالا لوحنين ياغابت الوجود خزين الغفران.

ثمّ أوصى أبابكر بالامامة حيث يقول:

وصاه قال بوبكر ايمام التاقيين وعلى الصلا يودي لفرض بلخوان

ليصف بعدها لحظة خروج الصحابي بلال ليخبرهم بهذه الوصية إذ يقول:

بولال راح مكدور لجمع المسلمين وحكالهم خبر صاحب الفرقان

وعلاه ياسيادي ترجاوهم جالسين مصباحكم طفا وظلامت الأركان

بوصايتو ضمنكم للجنا كاملين وعلى إمامكم بوبكر الفطان

ونجد الشاعر يفصل القول في ذلك حين يتكلم بعد ذلك عن خروج الرسول إلى الناس وتقديم النصيحة لهم فيفرحون بذلك اعتقادا منهم بأنّه شفي فيقول:

وجبا على أعلى المنبر جد الحسين ورفع وصايتو لجماعة الاخوان

كونوا على وفاكم للمولا صادقين والموت كاينة نوري للفطان[25]

كما رثى الشاعر الذين ماتوا أو استشهدوا منهم حتى تبقى ذكراهم خالدة، فحينما توفي الشيخ بوعمامة ،نظم قصيدة عزى فيها الفقراء في شيخهم الذين فقدوا من كان معينا لهم فقال:

عظم الله الأجر على بكاكم يا الإخوان وعلى ألي بالخصلة ديمة

غيب قطب [26]الدائرة مولى البرهان شيخ الفقرا بوعمامة

غيب قطب الدائرة معدن الأكوان نور وضي لكل ظلمة

الأسقم بالخصلة وعمارة الأوطان تبري بيه ألي سقيمة

وعلى شيخي بوعمامة غالي الشان قنطاس هدى وحرمة

يطلع بالمخفوض ويحط الرفعان بحره ما قاسوه عوامة

على سيدي كادمة جميع الأركان والبدر مع كل نجمة

يا سائلني لا تسول علي أمحان جاروا

هو وحشي طير مرقب ما عندي في الناس غير

شيخ الفقرا وين غيب		من ضاري بضياه نسروا
من بيه الزيار تطلب		سعد ألي وفى أغدير
والخاطي ملقاه خيب		أتاه بيعت شرو
قصة وفاته عجيبة		يوم رسول جاب خبره
ناض الحس وزاد شغبة		وحلول الطيبة مرارو
يا الإخوان بغير كذبة		وألهمني سيدي بسر
في طرف العنوان كاتب		قال القول ديروا بأمر
علينا بمجيك واجب		وخصك القبر تزور

ففي هذه القصيدة يرثي الشيخ بوعمامة الذي عرف بجوده وعطفه على الفقراء، حتى أنّه شبهه بالنور الذي يضيء الظلام ، ثم يقول بأنّ له مكانة كبيرة يرفع من شأن المنكسرين ويحط من قيمة المتجبرين ، فيخفض العالي ويعلي من انخفض ثم ينتقل إلى الحديث عن الحسرة والحزن الذي انتاب الناس عند سماع وفاته ،حيث استحالت حياتهم إلى مرار بعد أن كانوا يعيشون في هناء تحت ظلاله.

ولم يقتصر الشاعر على رثاء الأفراد فحسب وإنّما رثى أيضا المدن ،ومنها رثاءه لسقوط دولة الأتراك فيقول :

وابكي ياعيني على ميعاد انكانو		من بعدوا لتراك حقروا[27]

5- الصورة الفنية لشعره:

-عكست الصورة البيانية الموظفة من طرف الشاعر قدور بلخضر قدرة كبيرة على توظيف اللغة لخدمة الأغراض الفّنية وترجمة التجارب الشعورية ، ومن أهم الصور البيانية التي وضفها الكناية في قوله :

ثم ارضى على مناد الدعاس   وعلى السيد ورافع و أهل النعرة

الدعاس كناية عن صفة الشجاعة .كما استعمل المجاز المرسل في قوله:

عقبة المير بحملا واعد فاس   سبعين الف باش اخرج ذا لمره

مجاز مرسل علاقته المكانية ذكر فاس ويريد به أهلها وبلاغة هذه الصورة هي الإيجاز.

واستعمل استعارة مكنية حيث شبه سيفه بالنبات الذي يسقى حذف المشبه به وترك مايدل عليه سقاه.

- كما تميز الشاعر قدور بلخضر باستعمال المحسنات البديعية اللفظية منها والمعنوية ، كالتصريع في قوله:

يافاهم معنى قصتي   نصبر انتجيني ساعتي.

والطباق في قوله :

واللي على النيف هرسوا كل مدينة   ومن ذوك الحق قاب والباطل غطّاه.

- وقد جسد الشاعر قدور بلخضر التداخل النصي من خلال قصائد الفتوح و المغازي التي تقاطعت مع أحداث تاريخية ماضية ليسقطها على واقع تاريخي عاشته الجزائر تحت سيطرة فرنسا.

- ومن الظواهر الفنية التي تدل على تأثير البيئة الطبيعية في بلخضر ظاهرة الألفاظ ،ففي غالبية القصائد نجد المعجم اللغوي الخاص بالبيئة الطبيعية مثل :الصحراء والترفاس ومنها في قوله:

والصحرى كتزيان فيها خيرات للعرب قانا   واذا عاد الترفاس والنوار معاه.

خاتمة:

يعدّ الشاعر بلخضر من فحول الشعراء الذين أنجبتهم مدينة متليلي وعاصروا فحول الشعر الشعبي ،فهو لم يتخل عن واجبه في استنهاض الهمم وغرس الروح الوطنية لدى الأفراد ، فنجد أغلب الذين كانوا يسمعون شعره شاركوا في الثورة ضد فرنسا ، كما أنّه ساهم في التأريخ لبعض الثورات أو الأحداث الوطنية منها والإسلامية، التي لانجد لها في بعض الأحيان مصادر تاريخية لتوثيقها، ولاننسى الحس الديني الذي تجلى عند الشاعر خاصة في مدحه ورثائه للرسول صلى الله عليه وسلم .

ولهذا لا بد أن لا نحتقر هذا التراث ولا ننظر إليه نظرة ازدراء، لأنّه يعكس لنا نفسية الشعوب ويعبر عن أحزانها وأفراحها.ولهذا وجب علينا الحفاظ على هذا التراث بجمعه وتدوينه ودراسته للحفاظ على هويتنا وثقافتنا وتقاليدنا.

---

(1) التلي بن الشيخ : دور الشعر الجزائري في الثورة من 1830 إلى 1945،الجزائر، 1977،ص395.

(2) لطيف بولا :أهمية التراث في حياة الشعوب ،موقع الانترنيت:

http://www.ankawa.com/forum- . يوم : 2015/11/2.

(3)تقع مدينة متليلي الشعانبية في تقاطع دائرة العرض 16- 32 شمالا وخط الطول 38 شرقا ، وتبعد عن الجزائر العاصمة بحوالي 500كم على خط مستقيم،وترتفع بحوالي 495 مترا فوق سطح البحر.تبلغ مساحتها حوالي 17ألف كم مربع ، عبد الحميد مسعود بن ولهة: أبناء

الشعانبة وماحل التطور الحضاري لبلاد الشبكة سكانيا عقائديا وعمرانيا، ط1، دار الصبحي للطباعة والنشر، متليلي ، الجزائر، 2014،ص19.

(4)عاشور عاشور، الشاعر قدور بلخضر، في مجلة الشعاع، ، العدد5، بلدية متليلي ،1988،ص3.

(5)ولد في قرية الرزيقات ولاية البيض سنة 1835م ، توفي سنة 1905م،لقد كان قائد رجال في المعارك ، وكان أكبر من مجرد فارس مقاتل، وكان أكبر من مغن شعبي تزدهي بترانيم إنشاده سهرات الرجال ، لقد كان شاعرا ، شاعر الحب والمقاومة، شاعر الفروسية والغزل وشاعر الكرامة والحزم.ينظر: بوعلام سايح، أشعار الهوى والوغى لمحمد بخير، وزارة الثقافة، الجزائر،2007،ص3.

(6)الملاحم :فهي عبارة عن شعر قصصي ، قومي ، بطولي ، يروي أحداثا خارقة ، لايمكن للأشخاص العاديين أن يأتوا بمثلها، و أهم ما في هذا الشعر عنصر الخيال ، الذي يسرف في ابتداع الصور المتنوعة ، و يغالي في تضخيم المعارك، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه ، أنطوانيوس بطرس: الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه ،ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب،لبنان،ص45.

(7) يقصد به المستعمر الفرنسي.

(8)يقصد به الفرنسي.

(9)لعمش حسين :ديوان الشاعر الشعبي قدور بلخضر، مخطوط،ورقة 31.

(10)لعمش حسين: المرجع نفسه، ورقة122.

(11)نفسه، ورقة 35.

(12)التيّاك: صاحب الجود والكرم.

(13)استقر أوائل الشعانبة في امنطقة متليلي سنة 1156م ، وأنشؤوا بها قصر مدينة متليلي ، ينتمون إلى قبيلة بني سليم العدنانية العربية، والتي دخلت المغرب العربي في التغريبة الهلالية سنة 443هـ/1051م.ينظر: عبد الحميد مسعود بن ولهة: المرجع السابق، ص25.

(14)زيطة محمد:قصيدة،عرش الشعانبة،وثيقة مكتوبة

(15)لعمش حسين،المرجع السابق،ورقة 122.

(16)العتلة محمد، ديوان الشاعر الشعانبي قدور بلخضر، مخطوط ، ورقة 118.

(17)زكي مبارك: المدائح النبوية في الأدب العربي، ط1،منشورات المكتبة العصرية، لبنان، 1935، ص17.

(18) محمد زيطة، قصيدة عرش الشعانبة الشعانبة، وثيقة مكتوبة.

(19) محمد زيطة،قصيدة فتح فاس ،وثيقة مكتوبة

(20) لعمش حسين ، المرجع السابق،ص86.

(21) زيطة محمد: عرش الشعانبة، وثيقة مكتوبة.

(22) محمد العتلة: ديوان الشاعر الشعبي الشعانبي قدور بلخضر بيتور، ورقة 118.

(23) لعمش حسين : المرجع السابق،ورقة 123.

(24) لعمش حسين: مرجع سابق ،ورقة 120.

(25) محمد زيطة: قصيدة الموفية،وثيقة مكتوبة.

(26) هو الانسان الكامل المعصوم ، ويقصد به الشيخ بوعمامة.

(27) لعمش حسين، المرجع السابق،ورقة 56.

قراء معجمية في بنية اللَّهجة التواتية – دراسة من خلال الأمثال الشعبية

د . عبد الله عماري

المركز الجامعي تمنراست

ملخص : إن البحث في البُنى اللسانية للهجة من اللهجات المختلفة لا يعدُّ بالضرورة دعوة إليها ،ولا إغراء بإحياء ما اندثر منها ، بقدر ما هو بحث علمي ميداني قائم على التطلع إلى المعرفة الهادفة .

لذلك سأحاول تسليط الضوء على البنية اللّسانية للَّهجة التواتية ،بدراسة ستأتي في صورةِ بحثٍ معجمي أربط فيه البنية اللِّسانية للهجة منطقة توات الوليدة بلغتنا الفصحى المجيدة، وذلك من خلال التراث الشفوي المتمثل في الأمثال الشعبية ، مُقدّما في ذلك نبذة عن واقع اللهجة التواتية ،وأهمية المثل الشعبي ، متصفحا بعد ذلك أوراق المعاجم اللغوية للوصول إلى مدى سلامة البنية اللِّسانية للهجة أهل توات العريقة ،من خلال بعض الأمثال الشعبية .

واقــع اللَّهجة التواتية :

لقد تشكل إقليم توات[1] قديماً من عدة أجناس تمثلت في الأمازيغ وهم الزناته والطوارق ، وبعض العرب النازحين ،وبعض الزنوج النازحين من إفريقيا ،ويتميز كل جنس من تلك الأجناس بعاداته وتقاليده ، فضلاً عن تميز كل منها بلهجته المحلية ؛ حيث غلبت اللهجة البربرية (الزناتية والتارقية)[2] على لهجة القبائل العربية ،لكون أولئك الأجناس هم السكان الأصليون للمنطقة ،ورغم كل ذلك الاختلاف – في العادات واللهجات – إلاّ أن هذا لم يمنع من التلاحم والامتزاج فيما بينهم ،وكل هذا بفضل دخول

العرب المنطقة ،بمعية الفتح الإسلامي الذي انتشر في أصقاع المنطقة ؛فانتشرت أماكن تعليم العربية ومبادئ الدين الإسلامي مثل الزوايا والمساجد ،ما أدى إلى تعريب معظم ألسنة القبائل التواتية[3] .

وبهذا فقد لقيت العربية اهتماماً بالغاً لكونها محور فهم الكثير من المسائل الدينية والدنيوية ،أضف إلى ذلك أن منطقة توات لم تخضع للدولة العثمانية كما خضعت لها معظم الأقاليم الجزائرية والعربية ،مما جعل اللغة العربية فيها تسلم من مزاحمة اللغات الأخرى[4]، ولذلك ظلّت لهجة أهل توات – قديما – سليمة ؛لا يفصلها عن اللغة الفصحى سوى الحكم الإعرابي .

ويعنينا هنا أن نشير إلى أن لهجة توات تميزت ببعض الخصال ظلت عالقة على الألسنة ،منها :

تعويض الأسماء الموصولة (الذي، التي) بلفظ (اللي) ، طلباً التخفيف ،وفي هذا الشأن نجد أهل الكوفة يذهبون إلى أن الألف واللام قد تقوم مقام (الذي) لكثرة الاستعمال طلبا للتخفيف، و يستشهدون بقول الفرزدق :

مَا أَنْتَ بِالحَكمِ التُّرْضَى حُكُومَتُهُ   وَلاَ البَلِيغِ وَلاَ ذِي الرَّأْيِ وَالجَدَلِ[5]

وهو هنا أراد (الذي تُرضى) .

- إسقاط الهمزة ؛حيث يميلون إلى حذف الهمزة من كلامهم طلبا للتخفيف كذلك فيقولون مثلاً : اقرا – جا الما – قرينا يامس – صايم .
- الإبدال الصوتي وورد ذلك مثلا في أسماء الإشارة ،حيث يبدلون صوت (الذال) بصوت (الدال) ،فيقول المتكلم التواتي (داك) ،وهو يقصد (ذاك) بالذال ،وقد يلحق الهاء أحيانا ،فيقول (هداك) ،وفي أسماء الإشارة دائما نجدهم يبدلون (الذال) بصوت (الزال) مثل (ذلك)

ينطقونها بقولهم (زالك) ،ويقول في الإذاعة : الاداعة بالدال ، وأحيانا الازاعة بالزال .

- كما أنهم يبدلون (القاف) ذات النقطتين بثلاث نقاط ، وذلك يطّرد في كلامهم مثل: اقلب ، قليل، سبقني (بثلاث نقاط) ،وهذه القاف (الثلاثية) هي قاف البدو أو جيم مصر ،والملاحظ أنهم – البدو– أكثر قربا من النطق القديم حين يستعملون القاف (بثلاث نقاط)[6] .
- ويستعملون القلب المكاني وذلك في مثل قولهم ماسط بدلاً من سامط .
- إتباع قاعدة سّكن تسلم وهي ظاهرة غياب الحركات الإعرابية ؛حيث يقولون مثلاً : كتبْ – مشيتْ – سمعتْ – يسمعْ – كلتْ – ياكلْ – تاكلْ .
- الميل إلى لغة أكلوني البراغيث ؛حيث يتكرر الفاعل في لهجة أهل توات في مثل قولهم :قراو الطلبة – ياكلو اجماعة ، وأصلها : قرأ الطلبة ، يأكل الجماعة .
- رفع الأسماء الخمسة في جميع الحالات ،فيقولون مثلاً : جا بوك – ضربني بوك – مشيت مع بوك ؛حيث رُفع (أبوك) في كل الحالات بما فيها النصب والجر ، والصواب : رأيت أباك ،ومشيت مع أبيك .
- وفي تصغير الأسماء نجدهم يسكنون الأول لا بضمه وبفتح ما قبل الآخر مثل قولهم (خْويلَد) في تصغير (خالد) – و(سْويلم) في تصغير (سالم) – و (صْويلَح) في تصغير (صالح) ،وفي المركب الاسمي يصغرون الجزء الأول كما هو معمول به في القاعدة ،لكن بتسكين الأول وذلك في قولهم (عْبيد الكريم، عْبيد الرحمان) ،و نجدهم أحيانا يصغِّرون الجزء الثاني فقط ويحذفون الجزء الأول في مثل قولهم (قْويدَر) في تصغير (عبد القادر) .

وبالرغم من كل تلك السمات التي تميزت بها لهجة منطقة توات التواتية، إلاّ إنها ظلت محافظة على فصاحتها وسلامتها ، وليس هذا فحسب بل هناك عدة تعابير ومصطلحات فصيحة انقرضت من الاستعمال اللغوي ، في حين ظل أهل توات مُحافظين عليها ،وسنمثل لكل ذلك بنماذج من الأمثال الشعبية .

قراءة معجمية في البُنى اللسانية للهجة توات من خلال الأمثال الشعبية :

1 / مفهوم الأمثال الشعبية : يُعرّف على أنه عبارة عن قاعدة سلوكية ،يسهل حفظها واستعمالها لغرض معين ؛ كتأكيد القيم الاجتماعية ،وعدم التبذير ، وغيرها[7].

هذا ، وقد بدأ الاهتمام بالأمثال الشعبية مع بداية النهضة العربية المعاصرة ،وذلك لاهتمام العرب بتدوين تراثهم اللغوي والأدبي ،وتختلف الأمثال الشعبية تبعا لاختلاف اللهجات العربية ،ويأتي أسلوبها يتسم بخصائص البيئة الاجتماعية لكل منطقة ،وإن كان هناك بعض الأمثال ذات طابع إنساني عام مهما اختلفت لهجات الناطقين بها ،بل مهما تباينت لغاتهم وعصورهم على مرّ التاريخ[8] .

وفيما يلي بعض النماذج من الأمثال الشعبية المتداولة بين ألسنة أهل توات ،نحاول من خلالها معرفة مدى سلامة وفصاحة البنية اللسانية للهجة توات ،وذلك بتصفح المعاجم اللغوية لغرض قراءة المصطلحات الواردة في الأمثال .

اللّي افكرشو التّبَن ايْخَاف منَّار ،ويرد برواية أخرى وهي قولهم : **اللّي ما فكرشُو تبن ما يخاف منّار**

ويقصد بهذا المثل عند سكان توات : أنه من فعل فِعلة كالسرقة مثلاً ،يكون دائما خائفاً ،والذي لم يفعل شيئاً ليس هناك ما يجلب له الخوف .

والمثل في عباراته فصيح لأن المتجول في صفحات معاجم اللغة يحظى بالآتي :

لفظ (اللّي) هو مشتق في الأصل من اللفظ الفصيح (الذي) أو (التي)[9] ؛فالعامة – ومن بينهم أهل توات – لا يوجد في لهجاتهم اسم موصول ،حيث يستعملون للدلالة عليه لفظا واحدا في جميع الأحوال ،وهو (اللّي)[10] .

أما لفظ (افكرشو) هو كتابة عروضية للفظ (في كرشه) ،ولكون أهل توات معروفين بالتخفيف نجدهم أوصلوا الفاء بالكاف وحُذفت الياء من حرف الجر (في) .

ولفظ (كرش) المستعمل في لهجة أهل توات هو فصيح ،حيث يطلقونها على معدة الحيوانات وبطن الإنسان ،وجاء في معاجم الألفاظ العامية : إن قولنا استكرش الجدي ،أي عَظُم بطنه وأخذ في الأكل ،والأكرش هو عظيم البطن ،وهي كرشاء ، و(الكِرش) بكسر الكاف لكل مجتر ، ومن هنا فالاستعمال الدارج صحيح لغويا[11] .

وباقي المثل كذلك فصيح ، ولفظة (منّار) الواردة في المثل الأصح فيها (من النّار) ،لكن أهل توات يطّرد هذا التخفيف في لهجتهم .

كُل مَشْكُور مَقْعُورْ

ومعنى المثل واضح ومفهوم ،فهو يشبه الحكمة القائلة : كل من زاد عن حدِّه انقلب إلى ضده ، ويُضرب المثل في توات عندما يُمتدح رجل بالفضل ،فيريد آخر أن يُظهر للناس أن به مساوئ كثيرة .

وسكان توات هنا يريدون بلفظ (مقْعور) إلى أنه مَعِيب ،وكأنهم "أخذوه من معنى تَقعّر في كلامه إذا تشدق وتكلّم بأقصى "[12].

ولفظ (مشكور) فهو من الشكر ،ونقول زاره وتشكّر له ونحسبها عامية ،وهي صحيحة ،بمعنى شكره[13] .

ازّلْط وتْفرْعين

ويُضرب هذا المثل عند سكان توات للإنسان المحتاج للقمة العيش في حين أنه يُقلد الأغنياء ،فيقال له : الزلط والتفرعين .

والباحث في معاجم اللغة عن مدى سلامة وفصاحة لفظي المثل ،سيعثر على أن لفظ (الزلط) هي من قولنا : " زلط فلان الطعام زلطاً : ابتلعه في سرعة دون مضغٍ ،والزلط المشي السريع ،والزليطة اللقمة المتزلقة من العصيدة ونحوها "[14] ،وهو نفسه الوارد في المثل ،حيث يقصد أهل توات بـ (الزلط) ذلك الشخص الذي يبحث عن لقمة العيش بتلهق وبسرعة حتى إذا وجدها ابتلعها في سرعة دون مضغها ،فيقال هذا مزلوط ؛أي لا يملك قوت يومه.

أما لفظة (التفرعين) فهي مشتقة من اللفظة الفصيحة المتمثلة في شخص (فرعون) ؛دلالة على التكبر والتجبر ،فيقول المتكلم التواتي : فلان مُفرعن ؛أي يقوم بأعمال تفوق طاقته المادية والمعنوية .

غِير لْما وازْغارِيتْ (غير الماء والزغاريت)

ويُحسن التنبيه هنا أن المثل يُضرب في الشارع التواتي لكل طعام أو وجبة دون لحم أو دسم ،ومجازاً لكل شيء فيه ميوعة .

والقارئ لهذا المثل الشعبي يحسبه دارج ،إلاّ أنه عكس ذلك فهو سليم وفصيح ، وقمين بنا ونحن في طريق البحث أن نبين ذلك :

فلفظ (الما) هي في الأصل (الماء) بالهمزة ،وهذا يطّرد في لهجة أهل توات ،لكون الهمزة أشد عدو لهم .

أما لفظة (ازغاريت) فيُراد بها (الزغاريد) ،والعامة – بما فيهم سكان توات – كثيراً ما يُقلبون الدال تاء في مثل هذه الحروف ،وفي هذا الصدد يقول عبد

المالك مرتاض :" والفعل عندهم زغرت بدل زغرد ،والنساء يُزغردن في كل مناسبة سعيدة "[15].

وفي نفس سياق المثل السابق يقولون : **غير ازغلي والما يغلي**

فهنا ينبغي ألاّ يغيب عنا أن لفظ (زغلي) هي من زغل العين ،حيث جاء في معجم الألفاظ العامية الفصيحة : " عيني زغلت أو زغللت بمعنى اختلطت الأشياء في بصري ، ولم أر شيئاً بوضوح ،والأصل في الزغل هو العيش ،وكأنه يقول بصري خدعني "[16] .

ولفظ (لما) الأصل فيها (الماء) بالهمزة ،ويغلي من غليان الماء وهي فصيحة.

ادِّي بنتْ لعمْ ولو بارت

ومعنى المثل بالفصحى : تزوج من ابنة عمك حتى وإن لم يتقدم لخطبتها أي رجل .

ويقتضينا البحث أن نبحث عن أصل ألفاظ هذا المثل ،فلفظ (ادي) هو وارد بصيغة الأمر بمعنى (خُذْ)،والأصل فيه أدّى الشيء بمعنى قام به[17] .

ولفظ (بنت لعم) مخففة من بنت العم ،أما لفظة (بارت) هي من مادة(بار) ،فأهل توات يقولون : البنت بارت بمعنى أعرض عنها الخُطاب وتعطلّت – تأخرت– في الزواج ،والأرض البُور ؛بمعنى الأرض الخالية التي لم يتقدم لها أي أحد ليسكن فيها ،لذلك تعد العبارة فصيحة كما ورد في معجم الألفاظ العامية الفصيحة : " البّور هو الفساد ولا خير فيه ، وبار الشيء بوراً ؛هلك ومعناها أيضاً كسد وتعطّل "[18].

اللِّي طَيّبتُو لْمعفُونة ياكلوهْ ولادهَا

لقد سبق وأشرنا إلى أن لفظ (اللي) هو آتٍ من اسم الموصول (الذي) أو (التي) .

أما عبارة (طيبتو) بمعنى طَهَتْه ،والعبارة منحوتة من طاب ،يطيب طيبة ،بمعنى لذّ طعمه وجاد وحَسُن ،والطيب كل ما تستلذه النفس والحواس[19].

كما أن لفظة (لمعفونة) الأصح فيها (المعفونة) بإثبات الألف التي سقطت من اللسان التواتي لخفة لهجتهم ،وهي واردة في معجم الألفاظ ؛ من مادة (عاف) ،فنقول عافت نفسي فلاناً أو الطعام أو الشراب بمعنى كرِهَتْهُ[20] .

وكلمة(ياكلوه) كذلك أصلها (يأكلوه) بالهمزة المحذوفة ؛والتي تعدُّ أشد أعداء التواتة ، وهو ما جرى كذلك مع لفظة (ولادها) والأصح فيها (أولادها) .

والمجتمع التواتي يضرب هذا المثل االمرأة التي حضّرت طعاماً غير جيداً ، فيقال : اللي طيبتو لمعفونة ياكلوه ولادها .

يا لمزوَّقْ من برَّا واشْ احْوالك من داخلْ

ومعنى المثل التواتي بالفصحى : أيها المتزين من الخارج كيف حالك من الخارج ، ويُضرب لمن يلقي بالاً للاهتمام بالمظهر الخارجي فقط.

فلفظ (لمزوق) آتٍ من زوّق ،والزواق تستعمل كثيراً في منطقة توات ،ويتحرّج النّاس عن استعمالها في الكلام الفصيح ولكنها صحيحة كما قال التنير :" ... فزوّقه معناها زينه وحسّنه ،يقال زوّق العروس ،وزوّد كلامه :ومعناها جمّل أسلوبه ،وتعني أيضاً نقشه وزخرفه ،فيقال : زوّق المسجد وزوّق الكتاب ،والتزويق هو التحسين والتزيين ،يقال هذا شعر مُزوّق أي مُنقح مُحسّن "[21] ،وعليه تكون الكلمة إذن فصيحة .

ولفظ (برّا) هي من قولنا برّا البيت أي جلس خارجه ،وخرج على برّا ؛إي إلى ظاهر المكان أو البلد ،ويقول المتكلم التواتي : افتح الباب البرّاني أي الخارجي ،ويقال :" فلان براني : غريب ليس من أهل البلد "[22] .

ونمضي في طريقنا لنوضح مدى سلامة البنية اللّسانية لهذا المثل ، فنجد لفظ (واش) ، المقصود به (كيف) ، ولهجة (واش) المستعملة على لسان أهل

توات ،هي " لهجة عربية منحوتة من (أيّ) الاستفهامية ولفظ (شيء) ،ثم أدخلوا الواو على (أيّ) فأصبحت (واش) بعد حذف الحرفين الأخيرين من (شيء) ،والحذف في مثل هذه الحالة لدى العوام مُطَّرد"[23].

وعبارة (احوالك) الأصل فيها (أحوالك) بالهمز وحذفت لثقلها على اللسان التواتي الذي يميل إلى التخفيف .

ونُعزي هذا كله بأن عبارة (من داخل) لا غبار عليها فهي تعد في الاستعمال اللغوي واضحة ومفهومة.

هذا وِينْ تسَاوات للسْلِيخ

وأصل المثل أن جزارا كان سارقا فبُترتْ قبضة يده ، ولما أصبحت يده بتلك الحالة وهو جزار قال هذا المثل" ،أي أن اليد أصبحت أكثر صلاحية لعملية السلخ ، والمثل يضرب للأمر السيء حينما يهيأ لما هو أسوء منه أو مثله .

ويحسن بالقارئ لهذا المثل أن عباراته عامية لكنها فصيحة سليمة ،فأصل عبارة (وين) هو سؤال بمعنى (أين) ،ولما كان العوام "أعدى شيء لهم الهمزة فإنهم حذفوه من (أين) فقالوا (وين) "[24].

أما لفظة (تساوات) فهي " آتية من سوّى :والأصل صحيح فسوّى الرجل يُسوِّي معناها استقام أمره ،فلا بأس إذن في الاستعمال "[25].

ولفظة (السليخ) في المثل من مادة (سلخ) كقولك سلخ جلد الشاة بمعنى نزع الجلد عن اللحم من قِبل الجزار ،والمسلوخ هي الشاة الت قُطع عنها الجلد[26].

خاتمة :

وفي الختام ،يمكن القول إن البنية اللسانية للهجة توات – قديما – ظلت محافظة على فصاحتها إلا ما رأينا من تلك المميزات التي التصقت بها من إسقاط للهمزة وطلب التخفيف ، وإبدال بعض الأصوات وغيرها من الخصائص ، لكن الآن للأسف أصبحت هجيناً بين العربية والفرنسية

والزناتية والتارقية ،ودخلت عدة تعابير ومصطلحات لا صلة لها بأهل توات ؛ مما جعل اللهجة التواتية الأصيلة تندثر، ولم تستطع الصمود إزاء الزحف الحضاري ،حيث غابت الممارسة اللغوية بها ،هذا ولن تبقى هذه المعضلة حبيسة الواقع اللغوي في توات فحسب ،بل تتعداه إلى الجزائر والوطن العربي عموما.

الإحالات :

---

1 – يُنظر التعريف بإقليم توات في : الدرس النحوي عند علماء منطقة توات من القرن 11هـ حتى القرن 15 هـ ، عبد الله عماري ، دار الأيام ،الأردن ، ط1 ، 2015 ، ص 13 وما بعدها .

2 – الزناتية : لهجة تشتهر بها نواحي اقليم قورارة ، وبعض مناطق تديكلت .والتارقية هي لهجة قبائل الطوارق المنتشرين في أصقاع منطقة توات .

3 – واقع تعليم اللغة العربية في المدارس التعليمية بولاية أدرار (المتوسطة أنموذجاً) ، عبد القادر بقادر ، مجلة الممارسات اللغوية ،التابعة لمخبر الممارسات اللغوية ، جامعة تيزي وزو – الجزائر ، العدد 21 ،2014 ،ص 60 .

4 – إقليم توات خلال القرنين الثامن عشر والتا سع عشر الميلاديين ، فرج محمود فرج ، أطروحة لنيل دكتوراه الدور الثالث في التاريخ ، جامعة الجزائر ،دط ،1977 ، ص85 .

5 – الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين ،ابن الأنباري ،المكتبة العصرية بيروت ،ط1،2003 ،ج2 ، ص 424– 425 .

6 – التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث،الطيب بكوش ،تق : صالح القرمادي ، المطبعة العربية ، تونس، ط 3، 1992، ص 42.

7 – أنواع النثر الشعبي ،رابح العوني ،منشورات جامعة باجي مختار ،عنابة ، دط ،دت ،ص 43 .

8 – حنفي بن عيسى ،مجلة الثقافة ، مجلة تصدرها وزارة الإعلام والثقافة بالجزائر ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،1980 ، العدد 65 ، ص 63 .

9 – العامية الجزائرية ،عبد المالك مرتاض ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ،1987م ،ص 180 .

10 – نفسه ، ص 12 .

11 – يُنظر : ألفاظ عامية فصيحة ، محمد داوود التنير ، دار الشروق ،بيروت ،ط1 ،1987، ص 210 ، ومعجم الألفاظ العامية المصرية ذات الأصول العربية المستمدة من القرآن والحديث ومعاجم اللغة ومأثورها ،مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ، دط ،دت ، ص 180 .

12 – القاموس المحيط ،الفيروزأبادي ، تح : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، إشراف : محمد نعيم ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط8 ،2005 ،ج2 ، ص 124 .

13 – ألفاظ عامية فصيحة ، ص 78 .

14 – معجم الألفاظ العامية المصرية ذات الأصول العربية ، عبد المنعم سيد عبد العال ، ص 103 .

15 – العامية الجزائرية ، ص 89 .

16 – ألفاظ عامية فصيحة ، ص 132 .

17 – نفسه ،ص 53 .

18 – نفسه ،ص 63 .

19 – نفسه ، ص 163 .

20 – معجم الألفاظ العامية المصرية ذات الأصول العربية ،ص 149 .

21 – ألفاظ عامية فصيحة ،ص 134 .

22 – معجم الألفاظ العامية المصرية ذات الأصول العربية ، ص 33 .

23 (العامية الجزائرية ، ص 36 .

24 – نفسه ، ص 36 .

25 – الألفاظ عامية فصيحة ، ص 143 .

26 – مختار الصحاح ، الرازي ، مكتبة لبنان ،دط، 1986 ،مادة 'سلخ) ،ص 130.

التحليل النفسي للحكاية الخرافية في منطقة تقرت

حكاية بونصيص أنموذجا

إعداد الأستاذة : سعيدة حمزاوي

جامعة ورقلة

من الأشكال الأدبية الشعبية التي بقيت رهينة الزمن الغابر ؛ زمن الرواية الشفوية ، الحكاية الخرافية بمختلف أنماطها ، الخصبة الخيال، المفعمة بالمشاعر ، والغنية بعوالم من العجائبية و الغرائبية ،محملة برصيد لا يستهان به من الرموز أو الدلالات المرتبطة بديانات الشعوب و معتقداتها و نمط حياتها ،ونفسيتها المتباينة أحيانا والمتشابهة في أحايين كثيرة ، تترجم لنا نظرة البشرية إلى الحياة ، وكيف سعت لإعطائها معنى يضمن استمرارية الجنس البشري.

و رغم الكم الهائل من هذه المادة المروية ،المتنوعة المضامين و الأشكال، إلا أن دراستها مازال محدودا في نطاق ضيق سطحي في أغلب الأوقات ، لا يغوص في أعماق النص ليعرف طبيعة الرموز و الدلالات التي تمكن أن تنقل لنا حقيقة حضارية لمجتمعات إنسانية اندثرت، و لكنها تركت وراءها ما يشهد عليها، حتى إن كانت الدراسة عميقة إلا أنها تبقى حبيسة الرفوف ، لا يستفاد منها عمليا ، ولا تستثمر نتائجها .

و مرد ذلك أن بعض الباحثين مازالوا ينظرون للنص الأدبي الشعبي ، على أنه ضرب من الخيال الممتع الذي تنتهي صلاحيته بانتهاء الاستماع إليه ، أو إبراز بعض الخصائص الفنية فيه ، رغم ثراء المناهج التي يمكن أن تساعدنا في استنطاق النص ، و الكشف عن خباياه .

و من بين هذه المجالات التي يمكن إثارتها ،علاقة الأدب بالنفس البشرية ، خاصة و أنه من المعروف أن الحاجات النفسية تعد دافعا قويا لانتاج الأدب ، مما يعكس جملة الدلالات النفسية التي قد نعثر عليها في النصوص الأدبية ،سواء منها الفصيحة أم الشعبية ، و الجدير بالذكر أن التفكير في قضايا الأدب ظل تفكيرا أدبيا إلى غاية أوائل القرن العشرين، أين بدأت تتوالى الدراسات التي اعتمدت المنهج العلمي في دراسة الأدب و قضاياه [(1)] و رغم ذلك ، كانت أغلب الدراسات تعنى بالنفس أو بالشخصية الأدبية ،أكثر من النص في حد ذاته .

أما في هذه المداخلة فسنحاول معالجة نص أدبي شعبي ، معالجة نفسية منطلقين من الإشكاليات المطروحة في هذا المقام :

- لماذا لم نغير من نظرتنا للتراث الشعبي عموما ؟
- لماذا لم نطور طريقة تعاملنا مع النص الشعبي الأدبي ؟

أو بصيغة أخرى لماذا لم ونستثمر لحد الآن – النصوص الأدبية الشعبية – عمليا – مما يبرز أهميتها وسيرورتها و مواكبتها لمختلف الأجيال و الأعمار مواكبة نفسية و اجتماعية ؟

- هـل يمكـن للـنص الأدبـي الشـعبي، المنتقـى بعنايـة أن يكشـف لنا أغوار النفس البشرية ، التي ظلت عصية على الإنسان ؟
- و كيـف لنـا أن نسـتفيد مـن هـذه النصـوص، لمعالجـة مختلـف القضايا النفسية و الاجتماعية ؟

و حتـى نصـل للإجابـة عـن هـذه التسـاؤلات والمطروحـة، اخترنـا عرض الموضوع وفق الخطة التالية:

جزء نظري

- مـدخل مفـاهيمي و اصـطلاحي، متعلـق بتعريفـات المصـطلحات الأساسـية : التـراث شـعبي ، الأدب الشـعبي ، الحكايـة الخرافية (أهم خصائصها).

جزء تطبيقي

يبدأ بتقديم أهم المناهج التي عنيت بدراسة الأدب الشعبي

- نظرة على المنهج النفسي.
- ترجمة الحكاية إلى اللغة العربية الفصحى .
- تحليل الحكاية تحليلا نفسيا
- خاتمة .

1 مدخل مفاهيمي و اصطلاحي :

مازالت إشكالية المصطلح مطروحة على الساحة النقدية فيما يخص التراث الشعبي ، الذي ورد بمسميات متباينة ، بعضها متقارب من حيث المعنى ، ونذكر منها : الفولولكلور، الموروث الشعبي ، الأدب الشعبي و كذا الفولكسكندة (الألماني) ، الثقافة الشعبية ، المأثور الشعبي ...،أفرزتها

اختلاف المنطلقات و تباين الرؤى حول الموضوع ، و من المصطلحات المتقاربة في المعنى (التراث الشعبي، الفولكلور) ،هذا الأخير مشتق عن الإنجليزية ، والذي أدخله العلامة وليم توماس لأول مرة إلى المصطلحات العلمية 1846 م[2] و الذي يعني بشقيه: -(Lore–folk) حكمة الشعب ،والذي يضم بين طياته مختلف الفنون و المعتقدات ، و الممارسات الحياتية بكل أشكالها .

❖ **التراث الشعبي**

فهو مصطلح شامل نطلقه لنعني به، عالما متشابكا من الموروث الحضاري ،والبقايا السلوكية و القولية التي بقيت عبر التاريخ ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ، ومن مكان إلى مكان ، في الضمير العربي للإنسان المعاصر، و هو بهذا مصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم ، كما يضم الفولكلور القولي أو الفولكلور النفعي أو الفولكلور الممارس،وسواء ظل على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات ، أو سواء كان من الفولكلور النمطي العربي العام ، أو كان من الفولكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة ، و يضم هذا المصطلح أيضا الأدب الشعبي المدون و الشفاهي ، ماهو تراث منقول عبر المكان و الزمان وظل يقاوم كل محاولات طمسه ،حتى وصل إلينا بصورة محددة البيئية في ذاكرة الحفظة لهذا الأدب [3]

و يظهر جليا من قول فاروق خورشيد ، أن التراث الشعبي قد يكون فصيحا ،كما قد يكون بلغة شعبية ، متعدد المجالات ، يضم مختلف الممارسات القولية و السلوكية التي يقوم بها الإنسان في حياته اليومية ،و

نضيف إلى ما ذكره الباحث فاروق خورشيد عن الأدب الشعبي، الذي تعددت حوله التعريفات التي سعى أصحابها للإتيان بجديد في تحديد معنى المصطلح وسنكتفي هنا بعرض تعريف الباحث محمود ذهني .

❖ **<u>الأدب الشعبي</u> :**

يرى محمود ذهني أن الأدب الشعبي" في حقيقته فصائل من الأدب الرسمي أو العامي ، استطاعت أن تحوز صفات خاصة في ظروف بيئية معينة ، أوجدت فيها شيئا خفيا أشبه بما أطلق عليه العالم الطبيعي تشارلز داروين اسم : "الطفرة " التي تحقق حلقة من حلقات الارتقاء والتي يتم بموجبها التطور من فصيلة إلى فصيلة . "(4)

و لعل من أهم ما جعل بعض الناس ؛ العامة منهم و المثقفين ،ينظرون إلى التراث الشعبي بنوعيه : المادي ، غير المادي، نظرة دونية ، اقترانه بلفظة شعبي التي تعني كل ما هو دنيئ و رخيص ،و نحن هنا نريد أن نوضح أن كلمة "شعب" في أصلها لا تعني مطلقا ما ألصق بها من معاني ، بل هي مجموع الناس في الأمة على اختلاف طوائفهم و درجاتهم و انتماءاتهم . فالأصل فيها مأخوذ عن التقسيم الاجتماعي للعرب الأقدمين ،الذي كان يبدأ بالأسرة و تسمى عندهم الرهط أو الفصيلة ، وحين ينضم عدد منهم إلى بعضه تكون العشيرة، و من العشائر يتكون الفخذ ، ومن الأفخاذ تكون البطن ، ومن البطون تكون العمارة ، ومن العمائر تقوم القبيلة و مجموعة القبائل هي الشعب . "(5)

و هذا يعني أن الشعب مجموع أفراد الأمة ، بمختلف طوائفه و طبقاته ، فهو بذلك صفة تجمع الجماعة وليس صفة فصل جانب أو طائفة

أو طبقة. [6] و هذا ما يفسر إسناد كلمة " شعبي " إلى كل الأشكال الأدبية للدلالة على أنه إنتاج مشترك بين مختلف فئات الشعب ، المبدعين منهم خاصة الذين تركوا بصماتهم على هذا الإرث الأدبي المتعدد الأشكال ، الشعرية منها و النثرية كالأغنية ، المثل . اللغز ، الحكاية الشعبية و الخرافية ...و ما يهمنا منها :

❖ **الحكاية الخرافية :**

شكل كثرت حوله الدراسات وتنوعت ، أشهرها كتابات فريدريش فون ديرلاين ، الذي كرس حياته لدراسة هذا النوع من الحكايات ، حيث ترك كتابا في مجلدين بعنوان"عالم الحكاية الخرافية " (1953-1954) .كما نعثر له عن عمل ضخم ، يتمثل في موسوعة تضم أربعين جزء بعنوان " الحكاية الخرافية في الأدب العالمي" . مبرزا ما لدى الشعوب من إرث أدبي ثقافي " الحكاية الخرافية " في كل بلد،مقدما في نهاية كل جزء بيانا وافيا عن هذه الحكايات ، و طريقة جمعها ، و أهم خصائصها .[7]

و يرجع تاريخ الحكايات الخرافية ،إلى القرن السادس قبل الميلاد ، أين شهدت ازدهارا في كل من بلاد الإغريق والهند ، وعصر ازدهار ثان ، في عصر الحروب الصليبية في القرن الحادي عشر ، حيث ظهرت المجموعات الكبيرة للحكايات الخرافية في الشرق ، منها "ملتقى التيارات لمختلف الحكايات" للشاعر الكشميري "سوماديوا" ، كما تطورت في مصر مجموعة حكايات " ألف ليلة و ليلة " ، وغيرها من الأعمال ، حتى إذا وصلنا إلى القرن الثالث عشر، ظهرت مجموعات كبيرة للحكايات الخرافية مثل : " دي كاميرون" "لبوكاشيو" ، و التي استطاعت ، بعد زمن طويل أن تؤثر في

الأخوين جرم ، و ما إن نصل إلى القرن الثامن عشر ، نعثر على **موزويس** الذي جمع الحكايات الخرافية من الشعب، وحكاها ثانية بطريقة ساخرة متروية ، ولا كذلك **جوته** الذي استخدم الحكاية الخرافية ، التي كان يرى أنها الحكمة بعينها.

و في عام 1912 م ، ظهر أول جزء من مجموعة حكايات الأخوين جرم " يعقوب و وليم" تحت عنوان " حكايات الأطفال و البيوت" .وفي نهاية 1814 م ظهر الجزء الثاني،و أهم ما يميز هذه المجموعة أن الأخوين لم يكونا سوى وسيطين أمينين، في نقل ما سبق أن نقله الآخرون (8)

حيث جعلا من الحكايات الشعبية الألمانية، زادا أدبيا لا للشعب الألماني فحسب، بل للعالم كله ،سعت عدة بلدان أوروبية لتقليد حكايات الأخوين جرم ، من حيث الحفاظ على الرواية الشعبية للنص ، دون تغيير أو تحوير. ولا شك أننا نعثر على حكايات خرافية مشتركة بين عدة بلدان ، بحكم التأثير و التأثر ، و انتقال بعض النصوص عبر الرواية الشفوية . ولعل هذا ما يعكس **أصلها اللغوي** المستمد من حاكى ، يحاكي ومحاكاة و التقليد و مجاراة الواقع والنسج على منواله فضاء خياليا ،يقنع البعض بحدوثه في حين مصطلح خرافة -كما جاء في لسان العرب لابن منظور- فأصلها من خرف ، و الخرف بالتحريك فساد العقل من الكبر ...أما الخرافة فهي الحديث المستملح من الكذب ...،وقالوا حديث خرافة (9)

نعثر على طبيعة الحكاية الخرافية من تعريف الباحثة نبيلة إبراهيم التي ترى، بأنها تمثل في ظاهرها رحلة البطل في العالم المجهول ،من أجل

الحصول على شيء مجهول ، و مع تطور المغامرة ينمو وعي البطل تدريجيا ، فهو في الرحلة الأولى يندفع وراء المغامرة دون العلم بمكان الشيء المجهول، حقيقة يمسك بها بين يديه ، يعود فيعرض هذا الشيء الحقيقي – بسبب عدم حرصه عليه – للخطر ، فإذا بهذا الشيء الحقيقي أصبح وهما يحلق بعيدا عنه . و كان ينبغي عليه لكي يمسك بهذا الوهم أن يخلصه من السحر ،

و من سبب السحر، فلما فعل هذا ، انقلب الوهم إلى حقيقة مرة أخرى ، و كانت هذه النتيجة هي خلاصة تجاربه مع العالم المجهول ، و هي في الوقت نفسه المكافأة التي حصل عليها البطل ؛ المكافأة الطيبة التي ينبغي أن يكافئ بها مثله . (10)

و يتضح أن الباحثة نبيلة إبراهيم ، شخصت الحكاية الخرافية تشخيصا دقيقا ، يسهم بطريقة كبيرة في تسهيل التفريق بينها و بين أشكال أخرى، كالحكاية الشعبية مثلا ، حيث يواجه البطل مجموعة من المخاطر و الصعاب، يتغلب عليها في الأخير، ليصل إلى مبتغاه.

و تنعكس أهمية اختيار الشكل المناسب ،على طبيعة المنهج المنتقى للتحليل ،حتى نصل إلى نتائج سليمةو صحيحة ، مثلما يقول ديكارت "خير للإنسان أن يعدل عن التماس الحقيقة، من أن يحاول ذلك من غير منهج" (11)

و هذا يبرز قيمة المنهج ، في الكشف عن أهم الرموز و الدلالات التي قد توصلنا إلى الحقيقة المنشودة .

2 - **ومن أهم المناهج التي إهتمت بدراسة الفولكلور عامة :** المادي منه و غير المادي : المنهج التاريخي ، الجغرافي ، الاجتماعي ، النفسي...أما بالنسبة للقصص الشعبي ، فنذكر من المناهج المعاصرة ما سعت لتصنيف مادته :تصنيف آنتي آرني ، والذي وسعه فيما بعد الباحث الأمريكي سميث تومسون و عرف فيما بعد بتصنيف "آرن – تومسون " الذي اعتمد المحتوى لا الشكل ،في تحديد الأنماط الأساسية التي يندرج تحتها القصص الشعبي، الذي يروى في جميع أنحاء العالم ، و لكن الباحثين اختلفوا في التصنيف وفق هذا المنهج .(12)

نضيف إليها جهود المدرسة التاريخية الجغرافية، التي سعت لتصنيف الحكايات إلى نماذج أو أنماط واستخلاص ما فيها من وحدات صغيرة أو كبيرة ، و مقارنة هذه الوحدات المتغيرة في الروايات المختلفة – للحكاية الواحدة – قصد الوصول إلى الأصل الأول للحكاية "(13) .

ولقيت هذه المدرسة عدة انتقادات ؛ تعلقت بكونها وقفت بالبحث العلمي، في القصص الشعبي ،عند حد الجمود ، حيث يعد هذا الأخير ظاهرة من ظواهر الحياة الشعبية ، إلا اذا درسنا شكله و بناءه و علاقته بالمتغيرات التي يتعرض لها ، و هذا ما لم تدركه المدرسة التاريخية الجغرافية (مدرسة الأنماط و الموتيفات) ، وأغفلت حقيقة أن الحكاية الشعبية أيا كان نوعها ، تتكون أساسا من حركات أو أحداث يرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطا وثيقا، وفق ضرورة اجتماعية و نفسية و فنية ، بحيث يصعب عزل الحدث الواحد منها ،عن سائر الأحداث .

ونظرا للحاجة الملحة التي شعر بها الدارسون إلى تطبيق منهج الدراسات اللغوية و الدراسات الإنسانية عامة وهو المنهج البنائي ، بدأت الدراسات الشعبية تأخذ منحى جديدا ، فكان مهد هذه الحركة في روسيا بثورة على المنهج التاريخي اللغوي ،فنشأت مدرسة الدراسات الشكلية (جاكويسون) و (يروب) صاحب التحليل المورفولوجي،[14] حيث سعى بعض الدارسين لتطبيق هذا المنهج في دراسة القصص الشعبي [15] . المعتمد على الوحدات الوظيفية المحددة ،بواحد و ثلاثين وظيفة .

أما المنهج الأنثروبولوجي فأبرز باحثيه "كلود ليفي شتراوس" ، الذي تركزت بحوثه حول الدراسات الأنثروبولوجية من زاوية المنهج البنائي ، مهتما بتحليل الأسطورة ،أما عن المآخذ التي وجهت إليه ، أنه أخلط بين البناء التركيبي للأسطورة و البناء التركيبي للغة [16].

ونصل في الأخير إلى المنهج الذي يهمنا في الدراسة التطبيقية وهو:

3 **المنهج النفسي** :

الذي ترجع جذوره إلى العهد الإغريقي ، و نظراتهم البصيرة في الشعر و الشعراء ، حيث عرفت محاورة أفلاطون المعروفة باسم (إيون أو عن الإلياذة) يقول فيها أن الشاعر ينظم شعره عن إلهام و حال ، تشبه حال الجنون ،بمعنى أنه مريض مرضا نفسيا أو عصبيا،واقتبس منه أرسطو في كتابه "فن الشعر" هذه الفكرة وما اتصل بها من المحاكاة ، وتغذية الشاعر للعواطف ، إلا أنها كانت أقل حدة ، كما تحدث عن تأملات مختلفة في نفوس الشعراء و النفس البشرية كفكرة التطهير[17].

و قد أخذ منحنى علميا في القرن العشرين ،بعد أن أثبت كل من الاتجاه الجمالي والأخلاقي فشلهما ،في تفسير كل ما يحيط بالنص الأدبي ، وهكذا بدأ النقاد يسعون لإيجاد تفسير نفسي للأثر الفني ، ورغم أن علم النفس و الأدب يتناولان موضوعات واحدة ؛ الخيال و الأفكار و العواطف و المشاعر...إلا أن علم النفس الأدبي لم يظفر إلا بقدر ضئيل من الدراسة، إلى عهد قريب جدا . حتى إذا وصلنا إلى عام 1899 م، ظهر كتاب فرويد " تفسير الأحلام" وما تلاه من كتابات عن طبيعة الفن والفنان ، و علاقة الشاعر بأحلام اليقظة ، مؤكدا على فكرة أن الإبداع في الفن شعرا أو غير شعر ، إنما هو تنفيس عن رغبات جنسية مكبوتة في اللاشعور ، كتبت منذ عهد الطفولة أو قمعت قمعا شديدا ، وهو قمع جعل وجه الحياة النفسية لكل فنان ، كوجه المحيط ، يبدو الماء فيه ساكنا على السطح . أما وراءه ، فالماء فيه مضطرب وهائج بتوترات انفعالية ، تشيع فيها عقد شتى كما تشيع ألوان الكبت،و الفن تعبير عن كل ذلك ،تعبير مرضي يراد به إشباع شبق مكظوم، لم يستطيع الفنان تحقيقه في سنيه الأولى ،متساميا عنه وعما اتصل به من نزعات جنسية منهومة رافقته منذ طفولته، بآثاره الفنية ،ومن الذين استلهموا تحليلات فرويد النفسية ،" أوتورانك" في إحدى مصنفاته "أسطورة ميلاد البطل" التي قدم فيها، دراسة نفسية تحليلية مقارنة في مختلف الميثولوجيات. (18).

أما عن الذين عارضوا فكرة فرويد ،يونغ الذى سعى لتخليص الفنان من براثن فرويد ، حيث أضاف إلى جانب اللاشعور الفردي ، ومكبوتات الجنس التي تتعمق في سرائره ، اللاشعور الجماعي أو الجمعي ، وهو عنده

أقوى من اللاشعور الفردي ، الذي يحتفظ بطفولة الفنان وعقده المنبثة في داخله ، بينما الشعور الجمعي يحتفظ بطفولة الجنس البشري جميعه ، وحقا أن الفن شبيه بالحلم – كما يقول فرويد – و لكن ليس الحلم الناشئ عن الأعراض الجنسية ، و إنما الحلم الناشئ –كما قال يونغ – من رواسب نفسية للتجارب الإنسانية البدائية ، رواسب تختزن طفولة البشرية ، و كل ما ارتبط بها من رواسب سماها " النماذج العليا " وهي عبارة عن موروث عتيق ، يورث في أنسجة الأذهان ، يجد دائما طريقه إلى أعمال الفنانين [19]

و هكذا ظل هذا النوع من الدراسات ، أقرب إلى النفس من علم النفس،حيث لابد في هذا العلم أن يكون الفن ذاته أو الأدب هو موضوع الدراسة والتحليل،وهكذا اتجهت الدراسات نحو الأعمال الإبداعية ذاتها،فظهر إلى جانب دراسة الأفراد،عدد من الكتابات الذي ظل في تزايد مستمر،يتناول النتاج الأدبي،حسب ما يفسره التحليل النفسي . [20]

أما بالنسبة للحكايات ، فقد قام أصحاب المنهج النفسي ، و منهم فروم Fromm بفهرسة الرموز الفرويدية ، فالعصي و الأشجار و المظلات و السكاكين و الأحلام و المطارق و الطائرات ....ترمز إلى عضو الذكورة ، وعلب المجوهرات و الحدائق و الأزهار لعضو الأنوثة ، وتمثل الأحلام و الحكايات التي تدور حول الرقص والركوب و التسلق و الطيران للاستمتاع الجنسي ، و يرمز تساقط الشعر لعملية الخصي [21].

أما أشخاص الحكاية : السلطان ، الملك ، الأمير ، الصياد ، هم بدائل للأب، والملكة هي الأم و زوجة الأب الشريرة ، هي الوجه الآخر من الأم ،أي ذلك الجانب من شخصيتها الذي يحاول تلقين الطفل واجباته ، و

يقاضيه على مخالفاته . [22] و إذا كانت مدرسة فرويد تفسر الحكاية الشعبية من خلال التجربة الجنسية ، فإن مدرسة يونغ تستعين باللاوعي الجمعي في دراستها .

4- ترجمة حكاية " بونصيص " إلى اللغة العربية (منطقة تماسين – تقرت)[23]

هي حكاية تروي عن سلطان متزوج بسبعة نساء ، إلا أنه لم يرزق بأبناء ، فسعى في الأمر عند رجل حكيم ، نصحه بأن يجني سبع تفاحات من حديقة القصر ، و يعطي لكل زوجة واحدة . ففعل السلطان ما أمر به، و أخذت كل زوجة تفاحة و أكلتها، إلا زوجة واحدة أكلت نصفها و النصف الأخر أكلته المعزاة . و بعد مدة أنجبن الزوجات السبع، سبعة ذكور ؛ستة منهم في صحة جيدة، و واحد منهم كان غير مكتمل الخلقة.

وعندما وصلوا سن البلوغ أراد السلطان أن يختبر أبناءه حتى يختار و لي العهد من بعده ، فأعطى لكل واحد حصانا ، ماعدا بونصيص أعطاه عتريسا ، و طلب منهم الاعتماد على أنفسهم ، فسافر الإخوة السبعة الى بلاد بعيدة ، وكان بونصيص دائما متأخرا عنهم ،إلا أنه يلحق بهم في كل مرة.إلى أن وصلوا إلى بلد ،اتفقوا على الإقامة فيه، فطلبوا من السلطان أن يبني لهم بيوتا ، فاختار كل واحد منهم المادة التي يبني بها بيته ، فطلب أولهم بيتا بالجبن و الثاني بالشيكولاطة و الثالث بالسكر و هكذا، أما بونصيص فطلب بيتا من حديد ، يغلق بالإبرة ، و يفتح بالقدرة (أخدملي بيت من حديد يتسكر بالابرة ، و يتحل بالقدرة) فلبى السلطان طلبات أبنائه السبعة وانصرف .

و صادف أن كانت في تلك البلاد ، غولة عملاقة ، أخذت تصطاد أبناء السلطان الستة ،الواحد تلوى الآخر، إلى أن وصلت إلى بيت بونصيص، فطرقت الباب،مدعية أنها تريد أن تقوم بواجب الضيافة ، و هكذا في كل مرة تختلق حجة جديدة ،و لكن بونصيص كان ذكيا يستطيع في كل مرة التحايل عليها ، حتى تمكنت أخيرا من الإمساك به ، ووضعته في برميل ، تطعمه كل يوم حتى يشتد عوده و يسمن جسده النحيل ، لتعد منه وليمة لصديقاتها ، إلى أن جاء اليوم الذي قررت فيه إقامة الوليمة ، فأخرجته من البرميل ، و وضعته في غرفة و غلقت الباب و تركت المفتاح عند ابنتها ، و راحت توزع الدعوات على صديقاتها .

فاستطاع بونصيص أن يحتال على ابنة الغولة ،بأن أقنعها بفتح الباب ، و إعداد الوليمة حتى تسر الغولة بصنيع ابنتها ، فطلب منها أن تبدأ أولا بإشعال النار ، ثم تفتح الباب .و هكذا انصاعت الغولة الصغيرة لنصيحة بونصيص و بمجرد أن فتحت الباب ، دفعها بونصيص بقوة ،لتلتهمها النار ،و قام بسلخ جلدها و ارتدائه ، ثم طهاها ، و حضر الوليمة ، و لما عادت الغولة رفقة صديقاتها ،وجدت كل شيء جاهز ؛ أكلن و شبعن و غنين ، ثم صعد بونصيص إلى سطح البيت و راح يردد " شنق لوح، شلاق لعورة فوق السطوح " .فأخذت الغولة تنوح و تندب موت ابنتها ، و طلبت من صديقاتها أن يبكوا معها ،و لكنهن رفضن و انصرفن ، و عاد بونصيص إلى بيته، و أضرم النار ، و انتظر حضور الغولة ، و ما إن وصلت و طرقت الباب متهجمة عليه لتأكله ، فتح الباب مسرعا ، لتلتهمها النيران، و هكذا خلص بونصيص الناس من شر الغولة و تسلم الحكم .

5 التحليل النفسي للحكاية :

تصنف حكاية "بونصيص" في إطار الحكاية الخرافية ،و تحديدا في نوع يطلق عليه اسم حكاية الغيلان، ومرد هذا التصنيف أن البطل خاض معركة مع عالم الغيلان ، منذ أن انتقل الى البلاد الأخرى ،ليتمكن في النهاية من التغلب عليهم و تسلم الحكم . وكانت الحكايات الخرافية في منطقة ورقلة عموما تبدأ ببداية استهلالية متميزة،تنم عن عراقة الفن الحكائي بالمنطقة (**حاجيتك يا ماجيتك ،ياسادة يامادة ،بلزنا ويلزكم لطريق السعادة ،صاحب التدبير يدير قد ما شار و خبر قال :كان عجوز ستوت أم البهوت تسبح وتنبح وطيَر سنين الكلب لعاد ينبح،كان وجدتها في الزقاق أعطيها الطرش و الختات ،وإذا لقيتها في الغابة أعطيها ضربة بالركابة .عقبت على عين ربلة قالت ماوسعك يا رحمة ربي ،وعقبت على عين رقبة قالت مضيقك يا رحمة ربي.**)

ومن الشائع في الحكايات الشعبية عامة ، أن تبدأ بموت الأب أو الأم ،و يخلق موت أحدهما، مشاكل صعبة وقلقا بالغا (و هذا ما يحدث في الحياة الواقعية) و قسم آخر منها عن أب يشيخ (أو أم تشيخ) ،فيقرر أن يترك دوره للجيل الجديد ،و لكن على الخليفة الوارث أن يثبت جدارته و أحقيته ،لأن يكون البديل [24] وفي القسم الثاني تتدرج حكاية بونصيص ، التي تبدأ بتكليف الأبناء السبعة من والدهم السلطان ،بالاعتماد على أنفسهم ، حتى يختار منهم **الخليفة الوارث**، فأعطى لكل واحد من الأبناء الستة حصانا ،ما عدا بونصيص –البطل المحوري لهذه الحكاية– أعطاه عتريسا ، ومنذ بداية الحكاية تظهر **أشكال العزل والتهميش** التي تبدأ أولا من الأسرة

للفئة المعاقة التي يمثلها بونصيص (معاق جسديا)، حيث تصرح الحكاية صراحة بذلك (غير بونصيص حقروا عطاه عتروس). أي احتقره ،لأنه بكل بساطة لم ير فيه النموذج الأصلح للخليفة الوارث ،ويقابله في الواقع الانعكاس الخطير الذي قد يحدث على نفسية الطفل و المراهق على السواء،حيث تحبط العزيمة منذ أول خطوة في الفعل .

وهذا يعني **انتفاء مبدأ العدل** في معاملة الأبناء ، ما أثر سلبا –فيما بعد مثلما يظهر في مجريات الحكاية على الأبناء الذين عاملوا أخاهم بونصيص أشد قسوة من الأب، و لكن الحكاية لا تريد أن تنتصر لمشاعر الإحباط النفسي و الهزيمة المبكرة ، بل تنحى بالأحداث منحنى آخر، يبرز كفاءة هذه الفئة و ضرورة الاعتراف بها و بقدراتها المتوارية خلف جسد ضعيف ، مريض ، ولكنها تملك عقولا نيرة، يمكنها أن تقدم الكثير لو أتيحت لها الفرصة.

تبدأ أحداث الحكاية بسفر الإخوة معا؛ الستة منهم يمتطون أحصنة ، و بونصيص يمتطي عتريسا ، فكانوا يسبقونه في كل مرة و لكنه يلحق بهم و هو يردد (عتيرسي يا عتيرسي نط نطة جيبني عند خوتي السبعة) ويرمز الحيوان المقدم للأبناء إلى الوسائل التي قد نمنحها للأبناء ،و التي تقاس بسلامة الجسد ؛ من كان سليما أهديناه أكثر ، و من كان معاقا أعطيناه أقل ، وهذا ما يؤدي إلى **مبدأ اللاتكافؤ بين الفرص** الممنوحة لكل منهم،فالسلطان في الحكاية منح للأبناء الستة ما يساعدهم في تحقيق الهدف ،بينما حرم بونصيص منها ،وأسهم في عرقلته ، ساعيا لتقييد رغبات الطموح و التألق لديه ، كأنه يقول له يكفيك هذا ، فأنت لن تتمكن من الذهاب بعيدا

، و يرمز السفر هنا إلى **رحلة الانسان في الحياة** ،و ما يقابلها من صعاب ، يسعى من خلالها لاثبات الذات.

إذن تثبيط العزيمة و تكبيل الإرادة و تحديد الفرص ، يبدأ من أول نواة في المجتمع وهي الأسرة ، حيث تطرح الحكاية المشاكل الوجودية بصيغة مختصرة و دقيقة، تمكن الطفل من مجابهة الصعاب في شكلها الضروري ، بينما العقدة الأكثر إسهابا ،قد تعقد له الأمور و تعيق الرؤية، فهي تبسط الأوضاع ،فترسم أشخاصها بوضوح مركزة على التفاصيل المهمة جدا (25) .

و لعل المستمع يتساءل قبل أن يسمع بقية الحكاية، كيف سيسافر بونصيص على ظهر عتريس ؟ فتوظف الحكاية لمسة سحرية على أحداث الحكاية، فبونصيص يردد (عتيرسي يا عتيرسي نط نطة جبني عند خوتي السبعة)،و هذا يرمز إلى صوت الإرادة و الإصرار و العزيمة التي يضطر الانسان الى التمسك به ، في الأوقات العصيبة و التي تكون المخرج الوحيد للمشكلة التى تصادفه ، وهي القوة الداخلية أو الطاقة الكامنة التى نستعين بها عندما نحتاجها ،فهي بمثابة السحر الذي لا نجد له تفسيرا منطقيا .

بونصيص رمز للإنسان المعاق جسديا ولكن عزيمته من حديد ،خاض الصعاب مع أول خطوة بدأ فيها **معركة إثبات الذات** ، فالحكاية تنقل الانطباع السائد بالقدرة على النجاح ،رغم الضعف الجسدي، منتصرا على كل الصعاب و العراقيل .و معنى هذا أن الحكاية تخاطب في أساسها الطفل الذي لا تتأسس اختياراته بشكل خاص على الخير المعارض للشر ولا على الشخصية التي توقظ تعاطفه وحنوه ، أو تلك التي نجدها عدائية، فكلما كانت الشخصية خيرة و بسيطة و مباشرة ،توحد الطفل بسهولة معها و رفض

الخبيثة و السيئة فهو لا يتماثل مع الطيب بسبب الفضيلة و لكن لأن وضعية البطل يجد فيها صدى عميقا .[26]

مبدأ قلق الانفصال :

أما النقطة الثانية التي تعالجها الحكاية في بدايتها هي معالجة ما يسمى بقلق الانفصال ،و الذي يكون بموت أحد الوالدين أو طلاقهما أو مثلما في حكاية بونصيص (الانفصال عن الوالدين) لإثبات الذات ،وهي تسعى لإرشاد المتلقي (الطفل خاصة) على ضرورة التخلي عن **الميولات الطفولية** بالتبعية ،بغية الوصول إلى وجود مستقل وعالم خاص به ،وكذلك الطفل المعاق لابد أن يلقن كيفية الاعتماد على نفسه ،مهما كانت الصعاب ،وأن يعامل معاملة الطفل العادي الذي يمكنه اختيار حياته المستقبلية .

مبدأ اللذة و مبدأ الواقعية :

أما الجزء الموالي من الحكاية المتعلق ، باختيار الأبناء لبيوتهم و للمواد التي تبنى منها ، حيث اختار الإخوة الستة الأكلات التي يحبونها لتصنع منها بيوتهم ، أما بونصيص فطلب بيتا من حديد .

حيث يظهر الإخوة الستة **التفكير الطفولي الآني** ،البعيد كل البعد عن تقدير الأمور التي قد تقع مستقبلا،وهذا يعني سيطرة مبدأ اللذة ،على فئة كبيرة من الأطفال و المراهقين ، أين يسعى هؤلاء لتحقيق الفرحة و الإشباع الآنيين ، دون تقدير للمخاطر التي قد يفرزها الواقع، و لعل التهام الغولة للإخوة الستة ،يعني أن تسلط مبدأ اللذة على الطفل ، يؤدي إلى القضاء على كل شيء ، لأنه يتنافى مع مبدأ الواقعية ، الذي يحقق التوازن بين اللذة الطفولية و متطلبات الحياة اليومية ،و الحكاية بطريقة ذكية و محترفة تكرس

مبدأ الاختيار المحدد ، و الذي يطرح أمام الطفل فكرة ترتيب أموره ، وعدم الانقياد وراء اللذة المطلقة .

و بالمقابل ترسم الحكاية نموذجا مغايرا (بونصيص) الذي ينسجم مع مبدأ الواقعية ، و يتمكن من التحكم في مبدأ اللذة لديه ،ليؤخر رغباته الملحة ، و التنبؤ بما يمكن أن يحدث مستقبلا في واقع لا يمكن الاطمئنان إليه أبدا . و هذا ما يعكس **تطور الشخصية** التي تكون في البداية مسيطر عليها من الهو ،لترتقي إلى الشخصية المتأثرة بالأنا الأعلى و المراقبة الخاصة للأنا(27) حيث تبدأ الغولة بإغراء بونصيص: مرة برغبتها القيام بواجب الضيافة ، و مرة برغبتها مشاركته في جني التمر، و لكن بونصيص هذه الشخصية الضعيفة البنية ، المعاقة تستطيع أن تراوغ وتخدع من هو أقوى منها حجما و بطشا .فتختلق لها الأعذار و الحجج في كل مرة ، وبعد أن يئست الغولة من استدراج بونصيص إلى فخها ، غيرت خطتها و ترصدت حركاته لتوقع به في النهاية ، و تقرر تسمينه لتجعل منه وليمة لصديقاتها ، وتكرير الزيارة هنا تعني **تكرار الصعاب** التي تصادف الطفل في حياته اليومية.

هي شخصية جديدة (الغولة الشريرة)، التي تجسد القوى اللااجتماعية و اللاشعورية المفترسة ،التي يجب نتعلم مكافحتها ، وحماية أنفسنا منها ، والتي يمكن التغلب عليها بواسطة الآنا .فهذه القوى تتجسد في المحيطين بالبطل ، كما أنها هي ذاتها العراقيل و الصعاب التي تقف حائلا دون الوصول إلى الهدف المنشود ، فعالم الغول يرمز **للخوف من العالم الخارجي** المحيط بنا .

و تدخل شخصية جديدة في مسار الأحداث و هي ابنة الغولة ، التي تحرص بونصيص الذي استطاع أن يغريها بفرحة أمها الغولة و غبطتها ، عندما تجد ابنتها قد أعدت الوليمة ، مما سهل عليه القضاء عليها ، وخداع الغولة وصديقاتها ، بأن أطعمهم لحم الغولة الصغيرة.

و أخيرا تمكن من القضاء على الغولة ، و الوصول إلى الحكم ،و يرمز أسر البطل (بونصيص) تحت قبضة الغولة إلى مرحلة الفشل الآنية ، التي قد يشعر بها الطفل، و التي تنعكس سلبا على النفس البشرية إذ تفرز إحباطا نفسيا مؤقتا ، سرعان ما ينتهي ، بتفعيل طاقة جديدة للخروج من المأزق .

وهي **مرحلة تطوير الذكاء،** التي تسمح للطفل أو المراهق من التخلص من العراقيل، والقوى الشريرة (الغولة). و**تحقق مبدأ العدالة** الذي يعني معاقبة الأشرار الذين يسيئون التصرف . وهذا يعنى أن الجزاء من جنس الفعل مما يشعر النفس بالطمأنينة والأمان و السرور، كما أن الحكاية تنتصر لذلك الطفل المهمَّش والمحقَّر منذ بداية الحكاية ، إذ هو الذي يحقق مبدأ العدالة و ينتقم لإخوته الستة الذين أكلتهم الغولة، ويتمكن من تحقيق ذاته والوصول إلى الحكم في النهاية.

أزمـــــــــــــــات النمو:

إن المتأمل للأحداث التي مرت بها الحكاية من البداية حتى النهاية،يستنتج أنها تصور لنا تطور الفكر عند الطفل و المراهق ؛ ففي البداية يكون تفكيره حسيا (مبدأ اللذة) الأكل، ثم كيف يتدرج نحو التجريدي ، في تطوير فكره شيئا فشيئا، حتى يتغلب على العراقيل التي يصادفها ،

وهذا ما ينتقل به من **مرحلة الاضطراب إلى مرحلة التوازن النفسي** المؤدي إلى النضج النفسي والجسدي، الذي يحقق له الاستقلالية التي كان يبحث عنها ، بمعنى آخر أنها تعالج أزمات النمو التي قد يصادفها الطفل و المراهق معا ،وتمنح لهما الطمأنينة الداخلية.

وفي الختام نقول أن التحليل النفسي خلق ليجعل الانسان قادرا على قبول الطبيعة الإشكالية للحياة، بدون أن يستسلم أمام هجومها ، وبدون أن يلتجئ إلى مسالك خاطئة . ما أراده فرويد هو أن الرجل لا يستطيع التوصل إلى إعطاء معنى لوجوده ، إلا اذا قاوم بشجاعة ما يظهر له لا مساواة ساحقة [(28)].

وحكاية بونصيص ذات طابع محلي، يرقى إلى مصاف العالمية، لأنه يتقاطع مع حكايات عالمية أخرى في الخطوط الكبرى، يعالج قضايا إنسانية مشتركة؛ وضعا غير سليم في المجتمع، عن طريق الانتصار لفئة المهمشين المستضعفين (فئة الأطفال والمراهقين)، خاصة منهم المعاقين، مؤكدا أن الإعاقة عقلية و ليست جسدية، و أن الاستثمار الإنساني في هذه الفئة ضروري و ملح، يفتح أبواب الإبداع و التميز و العطاء، إذا وفرت لهم الوسائل اللازمة، وهو انتصار نفسي بالدرجة الأولى، عن طريق تحقيق مبدأ العدالة و الوصول إلى تحقيق الذات.وإجمالا الحكاية عالجت النقاط التالية:

– ظاهرة التهميش التي تمارس في المحيط الأسري (الأب – الإخوة) ثم تمتد إلى المجتمع .

- تكرار الفعل غايته تصوير الصراع من أجل إعطاء معنى للحياة
- معالجة أزمات النمو، وتحقيق النضج النفسي والجسدي .

- تعزيز الثقة بالنفس عن طريق اقتراح حلول لبعض المشاكل .

- الحث على ضرورة المواجهة والقضاء على الصعاب لا الاستسلام لها .

- الانتصار للعقل لا للجسد .

الإحالات :

1) انظر : عز الدين اسماعيل – **التفسير النفسي للأدب**– ط 4 – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ص 06 .

2) انظر : يوري سوكولوف – **الفولكلور : قضاياه و تاريخه** – ترجمة حلمي الشعراوي وعبد الحميد حواس ، التهيئة العامة للتأليف و النشر ، مصر ، 1971.

3) انظر : فاروق خورشيد – **الموروث الشعبي** – ط 1 ، دار الشروق ، 1992 م ، ص 12 .

4) انظر : محمود ذهني – **الأدب الشعبي العربي (مفهومه و مضمونه)**– مطبوعات جامعة الزقازيق (د.تا)، ص55.

5) المرجع نفسه ، ص70 نقلا عن : العقد الفريد ، ابن عبد ربه ، ج2 ، ص45.

6) انظر : المرجع نفسه ص70 ، ص71.

7) انظر : فريدريش فون ديرلاين –**الحكاية الخرافية – نشأتها ، مناهج دراستها ، فنيتها** – تر : نبيلة إبراهيم مراجعة : عز الدين اسماعيل ، مكتبة غريب ، القاهرة (د.تا) ، ص05

8) انظر : المرجع نفسه ص19 ، ص26.

9) انظر :سعيدي محمد – **الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق** – ديوان المطبوعات الجامعية ، سلسلة دروس جامعية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1998 م ، ص55، ص 56.

10) انظر :نبيلة إبراهيم – **أشكال التعبير في الأدب الشعبي** – دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ص87.

11) انظر :علي جواد الطاهر- **منهج البحث الأدبي**- ص14،عن عثمان أمين- قواعد لهداية العقل-ص78.

12) الاختلاف حول تسمية وحدات الحكاية.

13) نظر : نبيلة ابراهيم - **قصصنا الشعبية من** الرومانسية إلى الواقعية - دار العودة،بيروت،1974،ص13

14) انظر : المرجع نفسه ص18 ، ص19.

15)انظر : برونو بتلهايم - **التحليل النفسي للحكايات الشعبية** - تر:طلال حرب،دار المروج ، 1985م،ص12

16) انظر : نبيلة ابراهيم- **قصصنا الشعبي**....ص22،ص23

17)انظر : شوقي ضيف - **البحث الأدبي ،طبيعته،مناهجه،اصوله،مصادره**- مكتبة الدراسات الأدبية،ط7،دار المعارف،القاهرة،105.

18) انظر : المرجع السابق،ص107،ص109.

19) انظر : شوقي ضيف - **البحث الادبي** ص115

20) انظر : عز الدين اسماعيل - **التفسير النفسي** ......ص12،ص13

21) انظر : برونو بتلهايم - **التحليل النفسي**.....ص11. نقلا عن : نظريات الفولكلورالمعاصر- د.دورسون - ص102

22) انظر :برونو بتلهايم - **التحليل النفسي** ص11

23) انظر : سعيدة حمزاوي ، **الحكاية الشعبية في المجتمع التيجاني** - دراسة ميدانية في بلدة تماسين - بحث لنيل شهادة ماجستير ، إشراف:روزلين ليلى قريش ،قسم اللغة العربية ،جامعة الجزائر ،(1999م-2000م)،ملحق النصوص، ص43 إلى ص45

24) انظر : برونو بتلهايم - التحليل النفسي -ص27.

25)انظر : المرجع السابق- ص 27.

26)انظر: المرجع نفسه ،ص 29.

27)انظر: برونو بتلهايم - التحليل النفسي - ص24.

28) انظر: المرجع السابق - ص26،ص27.

نحو معجم موحد للهجات الجنوب الشرقي الجزائري،

دراسة وصفية تأصيلية

أ-فضيلة دقناتي

جامعة ورقلة

ملخص المداخلة:

لم تعد النظرة إلى اللهجة كونها مستوى منحط عن اللغة الفصيحة بل هي واقع فرضته عوامل عديدة (جغرافية، تاريخية، حضارية...)، ليس كبديل عن اللغة الفصحى ولكن باعتبارها وعاء يحمل فكر مجتمعات وتصوراتها ومعاملاتها اليومية. والتباين في لهجات لغة ما يظهر عادة في مستواها المعجمي، إذ يؤدي استعمال الألفاظ بمعان مختلفة إلى قطع قناة التواصل الذي يمثل غاية الاستعمال اللغوي، لذا ارتأينا أن نعالج قضية المعجم اللهجي في بيئة ضيقة هي الجنوب الشرقي الجزائري، فبالرغم من التقارب الكبير بين مجتمعات هذه البيئة إلا أننا نجد تباينا في الكثير من الألفاظ المستعملة مما قد يوقع البعض في اللبس أو الحرج.

والهدف من هذه المداخلة تسليط الضوء على فكرة إنجاز معجم موحد للهجات هذه المنطقة مع إعطاء بعض النماذج والأمثلة.

المداخلة:

مدخل:

اللغة وسيلة للتواصل، بها يتصل الإنسان ببني جنسه، فيترجم أحاسيسه وأفكاره وحاجاته إلى أصوات معبرة، تختلف من مجتمع إلى آخر، واللغة العربية واحدة من أعرق اللغات الإنسانية، مرت عبر عصور عديدة، وشهدت الكثير من التحولات، لكنها ظلت محافظة على سمتها العام وذلك لارتباطها بالنّص القرآني الكريم، فنحن إذ نقرأ نصا يعود إلى العصر الجاهلي فإن الصعوبة التي نجدها ستكون غالبا في الكلمات التي تدلّ على أماكن أو أدوات لم يعد لنا عهد بها، أو بعض التعابير السياقية التي ارتبطت بتلك البيئة.

ومع ذلك فإنّ العربية التي نزل بها القرآن تمثل المستوى الفصيح للغة، هذا المستوى الذي أصبح حكرا على اللغة المكتوبة أو الخطابات الرسمية أو التعليمية، أما لغة التخاطب اليومي في كل الأقطار العربية فهي لهجات وعاميات تختلف من قطر إلى آخر. و"ليست اللهجات والعاميات وقفا على العربية، غير أن المسافة الفاصلة بين الفصحى والعاميات العربية مسافة شاسعة، هي أوسع مما نجده في لغات أخرى مثل الفرنسية والإنكليزية

وغيرهما"[1]. وحين نمعن النظر في وطننا الجزائر نلحظ أن اللهجات تتنوع تنوع الأجناس والتضاريس،

اللهجة والعامية، المصطلح والمفهوم:

اللهجة (Dialecte):

لغة: مما ورد في المعاجم حول معنى الأصل اللغوي (ل.هـ.ج):

- "يُقال لهج بالأمر لهجًا: أولع به واعتاده... واللَّهْجَة واللهَجَة: طرف اللسان، واللَّهْجَة واللهَجَة: جرس الكلام. والفتح أعلى. ويُقال فلان فصيح اللهْجة واللهَجة، وهي لغته التي جُبل عليها فاعتادها ونشأ عليها"[2].
- اللام والهاء والجيم أصل يدل على المثابرة على الشيء وملازمته... وسمي اللسان لهجة لأنه يلهج بلغة كلامه[3].
- (اللهْجة) اللسان، أو طرفه... واللهجة طريقة من طرق الأداء في اللغة[4].

اصطلاحا:

"اللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة. وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدّة لهجات. لكل منها خصائصها، وتلك البيئة الشاملة التي تتألف من عدة لهجات هي التي اصطلح على تسميتها باللغة"[5]، فكل تغيير في نظام اللغة صوتيا أو صرفيا أو تركيبيا أو دلاليا، بحيث يصبح هذا التغيير ثابتا في أداء الجماعة يشكل لهجة.

و"مصطلح اللهجة يختلف من دولة إلى أخرى؛ بحيث يصعب رسم الخط الفاصل بين اللسان واللهجة من جهة، وأنواع اللهجات من جهة ثانية. ففي الدولة التي تمتلك لسانا رسميا تصبح كل المظاهر الكلامية الجهوية المبتعدة عن اللسان المركز عبارة عن لهجات محلية؛ فمثلا بالنسبة إلى اللسان الفرنسي -في فرنسا- يقال لكل من البربونية (Bourbonnais) والبيكار (Picard) والبروطونية (Breton)...إلخ لهجات"[6]

والأصل في اللغة العربية الفصيحة أن بناءها قد قام على جملة من اللهجات التي سادت شبه الجزيرة "وكانت هذه اللهجات، على ما يظهر، تلتقي على قدر أساسي مشترك في نظمها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، ثم تفترق في أشياء من ذلك... وتبع الاتجاه إلى توحيد القبائل في كيان سياسي واحد اتجاه إلى توحيد لهجاتها في كيان لغوي واحد"[7]، وقد أثبت اللغويون قديما العديد من المظاهر اللهجية منها ما يذكره ابن جني (392هـ) "فأما عنعنة تميم فإنّ تميما تقول في موضع أن: عن، تقول: عنّ عبد الله قائم... وأما تلتلة بهراء فإنهم يقولون: تِعلمون وتِفعلون وتِصنعون بكسر أوائل الحروف"[8]، فإذا تتبعنا هذه المظاهر اللهجية القديمة وجدنا "في سمات لهجية "بدوية" معاصرة اتجاهات كلامية ترفضها الفصحى المختارة عندنا وهي ظواهر تاريخية مذكورة، كانت في الماضي مقبولة"[9]، وهذا القول ليس من قبيل تصويب الأداء اللهجي، فهذا ليس موضوعنا، وإنما ما يهمّنا هو وصف لظاهرة لغوية موجودة فعلا ".

إنّ اللغويين العرب القدماء لم يستعملوا مصطلح لهجة بل كانوا يطلقون على هذا التنوع مصطلح لغات، كما أنّ "عنايتهم باللهجات كانت ضئيلة، فهم أولا قد أبعدوا جزء منها من مجال التسجيل اللغوي، وهم ثانيا لم يكونوا حريصين على تسمية اللهجة، مما تركنا في ظلام دامس حين نريد تتبع الظواهر اللهجية الحديثة ونردها إلى أصلها"[10]

العامية:

"العاميّ من الكلام : ما نطق به العامة على غير سنن الكلام العربيّ... العامية: لغة العامة وهي خلاف الفصحى"[11]، وبذلك فإنّ مصطلح عامية يوافق مصطلح لهجة، وقد نجد من الدارسين من يوظف مصطلح لهجة عامية. كما نجد تسميات أخرى للعامية نذكر منها الدارجة، واللغة المحكية.

الفرق بين اللهجة والخطأ (اللحن):

اهتم علماء اللغة قديما بتسجيل الأخطاء التي يقع فيها عامة الناس، فألّف العديد منهم كتبا في "لحن العامة"، وكانوا يعنون بذلك "مخالفة العربية الفصحى في الأصوات، أو الصيغ، أو في تركيب الجملة وحركات الإعراب، أو في دلالة الألفاظ"[12]، فاللحن يرتبط بأداء فردي خاص، فالفرد حين يخالف قاعدة لغوية تسير عليها الجماعة فإنّ هذا نسميه لحنا أو خطأً، أما إذا أصبحت هذه المخالفة سمتا عاما تسلكه الجماعة اللغوية فإنّ هذا يشكل لهجة "(كما ورد لفظ لحن بمعنى لغة أو لهجة [13]).

اللسانيات الاجتماعية واللهجات:

إن التوجّه الذي أرسته اللسانيات البنوية من خلال اهتمامها باللغة كمادة تدرس بذاتها ولذاتها، وصفيا لا معياريا، انبثق عنه اتجاهات لسانية منها اللسانيات الاجتماعية (Sociolinguistique) التي "تسعى في دراستها: إلى تحديد من يتكلم وبأي تنوع لغوي (variété linguistique)؟ وبصدد أي موضوع؟ ومتى ومع من؟ وقد عبر.ب. ماريليزا عن ذلك بقوله اللسانيات الاجتماعية تحاول حصر الثوابت التي بموجبها تؤثر العوامل الاجتماعية على استخدام الناس للغة التي يتكلمون بها، لذا فمن أهدافها دراسة العلاقات القائمة بين تقسيم المجتمع إلى فئات أو طبقات من جهة والتنوعات اللغوية واستعمالاتها من جهة أخرى "[14]، وبهذا فإنّ اللسانيات الاجتماعية من خلال اهتمامها بالتنوّع في استعمال اللغة تدرس اللهجات باعتبارها شكلا من أشكال هذا التنوع.

المعجم اللغوي واللهجات:

يقف المعجميون من قضية احتواء المعجم اللغوي على ألفاظ عامية موقفين متعارضين انطلاقا من تصورهم العام للغة:

"أ–موقف معياري، ينظر إلى اللغة على أنها شيء مثالي مكتمل، لا يجوز المساس به. وقد اتخذ أنصار هذا الاتجاه معيار الصواب والخطأ، وحاولوا إلزام المتكلمين بعدم تجاوز ما توصل إليه اللسان من رصيد مفرداتي ودلالات قارة"[15].

فهذا التصور نابع أساسا من الخوف على اللغة الفصيحة من الذوبان والانحلال، وقد ساد هذا الاتجاه منذ بداية التأليف المعجمي إلى بداية العصر الحديث.

ب-موقف وصفي يعتمد الشيوع الاستعمالي الوظيفي للمفردات والدلالات. وينظر إلى اللغة كظاهرة اجتماعية عرضة للتغير والتطور، ومن حق كل كلمة تثبت وجودها في المجموعة اللغوية، أن تدخل المعجم مع الإشارة إلى طريقة استعمالها، والنص على مستواها الفصاحي"[16] .

وكان هذا نتاج الدرس اللساني الحديث، حيث رأى المعجميون أن اللغة لا يمكن أن تسلم من مظاهر التطور، وفي المعجم الوسيط أمثلة عديدة عن هذا الاتجاه.

اللهجة الجزائرية:

دخلت اللغة العربية الجزائر مع المسلمين الفاتحين، فتبناها كل من دخل الإسلام، لغة للعبادة وعلوم الدين وغيرها، كما بقيت اللغة الأصلية (الأمازيغية) جنبا إلى جنب مع العربية في العديد من مناطق الوطن دون إثارة للمشاحنة أو المفاضلة، كما أن الموقع الجغرافي والعوامل التاريخية (الحملات الرومانية مثلا) وبعدها الاستعمار الفرنسي الذي دام زمنا طويلا، كل هذه العوامل وغيرها شكلت فسيفساء لغوية، فكانت اللهجة العربية الجزائرية مزيجا يعكس هذا المسار التاريخي والحضاري والثقافي...

أساسيات في إعداد المعجم:

لم تعد صناعة المعاجم توكل إلى أفراد، فهي عمل جبار يقتضي تضافر جهود جماعات من أهل الاختصاصات المختلفة، والحديث عن معجم موحد لألفاظ لهجات مساحة شاسعة كالجنوب الشرقي تستدعي:

- توحيد الجهود بين أهل الاختصاص في كل منطقة من مناطق هذه المساحة الجغرافية، وتبني الفكرة جديا.
- الاستفادة من البحوث والدراسات الميدانية التي قدمت في هذا المجال، (اللغوية والأدبية وحتى في مجال الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع...).
- العودة إلى التراث وتقصي كيفيات جمع اللغة عند القدماء وتعاملهم مع مشكلات التنوع اللهجي والاستعمال الشفوي.
- استغلال البرامج الحاسوبية والتقنية الحديثة في جمع مادة المعجم وتصنيفها وترتيبها.

منهجية جمع مادة المعجم:

يمكن لجامع ألفاظ المعجم أن يعتمد طريقتين هما:

طريقة الإحصاء: وتتمثل في رصد جميع الألفاظ في مدونات مختلفة، مكتوبة أو مسموعة... وتسجيلها ثم تصنيفها.

طريقة الحقول الدلالية: وهي وسيلة مجدية اعتمدها اللغويون الأوائل تجسدت في شكل رسائل صغيرة تحمل كل واحدة منها موضوعا بعينه تنضوي تحته كل لفظة تنتمي إلى هذا الموضوع، وهو ما سمي أيضا كتب المعاني "التي زخر بها تراثنا مما بني أكثره على تصنيف الكلمات على أساس وجود خصائص معينة تجمع بينها

مثلما هو الحال اليوم عند الأوربيين ممن أعرب بعضهم عن عدم رضاه عن الطريقة الآلية في تبويب الكلمات بطريقة الألف باء، ورأوا ضرورة تصنيفها على أساس المعاني"[17].

النص المعجمي في معجم اللهجات:

تتنوع المعلومات المقدمة لشرح مفردات المعجم اللغوي بين استعمال المرادف والتعريف (جملة أو أكثر) والشاهد والرسوم التوضيحية.... وفي المعجم اللهجي يتوجب الوقوف على عناصر أساس في النص المعجمي أهمها:

-**طريقة نطق الكلمة:** وإذا كان هذا العنصر مهما في المعجم اللغوي فهو في معجم اللهجات أهم، فللعامية نظام صوتي يختلف عن الفصحى، كما أن فيها بعض الأصوات التي لا توجد في العربية لذا قد توظف بعض الحروف الأجنبية لبيان الطريقة الصحيحة لنطق الكلمة.

-**تأصيل الكلمة:** حيث إن أغلب الكلمات العامية تكون محرّفة عن الفصحى، كما أن منها ما هو دخيل من لغات أخرى أهمها الفرنسية والأمازيغية، وعليه ينبغي أن يدرج أصل الكلمة وبيان التغير الحاصل في معناها ومبناها.

-**شرح الكلمة:** ويكون ذلك بالأساليب المتعارف عليها في المعاجم، بحيث يجب أن يكون الشرح واضحا وموصلا للمعنى...

- **بيان المعاني المختلفة في كل منطقة:**

- **الشواهد والسياقات:** فتوظيف الكلمة في سياقها اللغوي يزيد من وضوحها لا سيما في الكلمات التي تحتمل معان كثيرة، مع الإشارة

إلى السياقات الثقافية والاجتماعية للكلمة. إضافة إلى الشواهد من الأشعار التراثية أو الألغاز أو الأمثال والحكم، فيكون المعجم بذلك وعاء يحفظ هذا التراث.

-**الرسومات التوضيحية:** خاصة في شرح الكلمات الخاصة بالموجودات المادية (الأدوات والنباتات والملابس....).

مقدمة المعجم:

تختلف اللهجة -كما أشرنا سابقا- عن الفصحى في نظامها الصوتي والصرفي وحتى التركيبي، كما تختلف كل لهجة عن غيرها، لذا من الضروري أن يحتوي معجم اللهجات على مقدمة تضبط هذه الاختلافات، ومما ينبغي التركيز عليه في هذه المقدمة:

- طريقة نطق الحروف الهجائية التي يمسها التغيير في كل منطقة: مثل حرف القاف الذي ينطق في بعض المناطق مفخما (gu) ، وفي مناطق أخرى ينطق غينا، كما أنّ الغين تنطق في مناطق كبيرة من الجنوب قافا.
- الإشارة إلى القواعد الصرفية التي تكون ثابتة في اللهجة، وتبيان التغيرات التي تحدث من منطقة إلى أخرى.
- الإشارة إلى القواعد التركيبية (المطردة) في هذه اللهجة.
- ينبغي أن تستخدم رموز وألوان في المعجم تُبيّن في هذه المقدمة.

نماذج مقترحة:

قدمنا هذه النماذج على سبيل المثال لا الحصر، والهدف منها إثارة فضول الدارسين لهذا التوجّه في الدراسات اللغوية التي تربط الاستعمال الفعلي للغة بالتنظير، فاللغوي يصمم الخرائط اللغوية كما يصمم الجغرافي الخرائط المكانية، ويرصد التحولات في الاستعمال كما تفعل المراصد الجوية للتغيرات المناخية، وهو أيضا يتحرى ملابسات موت ألفاظ ووفود أخرى كما يتحرى مفتش الأمن الحوادث.

حقل الأدوات المنزلية:

إنّ قضية تسميات الأدوات المنزلية في لغة أو لهجة معينة هي قضية جديرة بالبحث والاهتمام، ذلك لأن التسارع في التطور التقني والتكنولوجي من شأنه أن يزيل الكثير من الأدوات التقليدية، وزوال هذه الأدوات من الاستعمال سيقابله حتما زوال مجموعة من المفردات التي تمثل جزءً من المعجم الخاص بهذه اللغة أو بتلك اللهجة.

أدوات المطبخ:

من أدوات المطبخ الشائعة الاستعمال نذكر:

الْبرمة (القدرة): جاء في المعجم الوسيط "البرمة القدر من الحجارة. (ج) بُرَمٌ، وبُرْمٌ، وبِرام"[18]، ومصطلح البرمة إنما يطلق تحديدا على نوع من القدور يتكوّن من جزئين، أحدهما لوضع المرق (أو الماء)، والآخر مليء بالثقوب (الكسكاس) توضع فيه المواد التي يراد إنضاجها بواسطة البخار.



التاجرة: (القصعة): وعاء تقدم فيه بعض المأكولات التقليدية، له أحجام مختلفة، قد يكون من خشب (ويسمى في بعض المناطق تاجرة)، أو من معدن، وقد يصنع أيضا من طين.



الرحى: الأداة التي يطحن بها، وهي حجران مستديران يوضع أحدهما على الآخر ويدار الأعلى على قطب. (ج) أرحٍ، وأرحاءٌ، ورحيٌّ، وأرحية"[19].



الطاوة: وهذه اللفظة تحمل معنيين في اللهجة الجزائرية، ففي مناطق تطلق على نوع من الآنية التي يطهى عليها الخبز (الرقاق، المسمن...)



وفي مناطق أخرى تعني إناء لغلي المواد السائلة (حليب، ماء، شاي...) كما يسمى في بعض المناطق قميلة بتفخيم القاف (Gua). قد تكون بغطاء أو بدونه.



الطابونة: الموقد الذي يطهى عليه، "الطابون : الموضع الذي تطبن فيه النار ، أي تدفن فيه لئلا تطفأ، ويطلق الآن على المخبز أو الفرن، وفي استعمال المحدثين: الطابونة (ج) طوابين"[20].



طنجير: وعاء لطهي أنواع الطعام "الطنجرة، ، له أشكال متنوعة، وقد نجد من يطلق عليه لفظ طاجين.







العُكّة: مما جاء في اللسان: "العُكة للسمن كالشّكوة للبن، وقيل: العكة أصغر من القربة للسمن، وهو زُقَيق صغير، وجمعها عكك وعِكاك، وفي الحديث: أن رجلا كان يهدي للنبيّ العكة من السمن والعسل، قال ابن الأثير في النهاية: وهي وعاء من جلود مستدير يختص بهما، وهو بالسمن أخص"[21]

المِهراس: الأداة التي يدق بها الحب ونحوه، على وزن مفعال من هرس. ويتكون من القاعدة التي يوضع فيها الحب، وأداة تدق تسمى الرزامة (جاء في الوسيط: المرزام: العصا القصيرة. (ج) مرازيم"[22]).





أدوات الصناعة التقليدية:

النسيج: تعد منطقة الجنوب الشرقي من المناطق المعروفة بحرفة النسيج التقليدي، ومع أن هذه الحرفة قد قلّ استعمالها في مناطق كثيرة، لذا فإن وظيفة المعجم الحفاظ على هذا التراث الذي قد يندثر يوما ما، ومن أدوات النسيج نذكر:

الخلالة: أداة تستعمل في النسيج، ومتكونة من أسنان تتخلل خيوط النسيج لتُحكم تراصها، وإذا كان اسم هذه الأداة غير موجود في المعاجم العربية فإنّ الأصل أنها على وزن فعالة الذي يدل على اسم آلة من خلل الذي يدل على تشابك الشيء.



القرداش: وهو أداة تتكون من كفّتين من خشب، مسننة بالحديد تستعمل لتشكيل الصوف في مرحلة أولى (على شكل لِيق) ليغزل بعد ذلك، أصل الكلمة ما زال في حاجة إلى البحث.



الْمَـغْزِل: كلمة فصيحة، فمما ورد في اللسان من مادة غزل: "واسم ما تغزل به المرأة المِغزَل والمـُغزَل والمَغزَل"



الخاتمة: بعد هذه الإطلالة الموجزة لبعض مفردات لهجة الحنوب الشرقي، منطقة ورقلة، رأينا أنّ الكثير من الألفاظ التي درج استعمالها على ألسنة العوام هي في حقيقة الأمر ذات أصول فصيحة، كما أنّ منها ألفاظ أمازيغية الأصل استعمله الأمازيغي الجزائري مع العربية التي يعتز بها فدخل العربية، ومنها ما هو أجنبي (فرنسي أو إسباني أو حتى تركي) ، و كان مرادنا من هذه المداخلة فتح مجال البحث والتقصي في هذا المجال الفسيح، ونشير أنّ هذا يحتاج إلى معارف متنوعة (لسانيات تطبيقية، معاجمية، لغات، أنثروبولوجيا...) كما يحتاج إلى جهود جماعية تأسس لهذا المعجم.

التوصيات:

- العمل على توحيد جهود الباحثين في الوطن بغية الوصول إلى معجم ألفاظ الحياة العامة في الجزائر، يجمع مختلف اللهجات الجزائرية في محاولة للتقريب بينها، وإرسال قوائم ببعض أسماء الأدوات التي يمكن أن تستغل في الترجمة والتعريب والمصطلح إلى الهيئات العربية (المجامع، مخابر البحث...).
- استثمار البحث في اللهجات وتأصيلها في إثراء البحث المعجمي، لا سيما أن مشروع إنجاز معجم تاريخي للغة العربية أصبح مطلبا ملحا، فالبحث عن تأصيل للألفاظ العامية من شأنه أن يميط اللثام عن الكثير من خبايا هذه اللغة.
- العمل على الحفاظ على تراثنا الوطني، بكل مكوناته (المادية والمعنوية)، وتسخير الإمكانات اللازمة لذلك، لأنّ الأمة التي تتنصّل من تراثها لا يمكن أن تصنع مستقبلها.

---

[1]- نحو معجم تاريخي للغة العربية، مجموعة مؤلفين، ص 228.

[2]- لسان العرب، ابن منظور، مادة لهج.

[3] - مقاييس اللغة، ابن فارس، مادة لهج

[4]- المعجم الوسيط، مادة لهج.

[5]- في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، ص 15.

[6]- تقنيات التعريف، ص 316 .

[7]- اللغة العربية وأبناؤها، نهاد الموسى، ص19-20.

[8]- الخصائص، ابن جني، ج2، ص11.

[9]- اللغة العربية وأبناؤها، نهاد الموسى، ص24.

[10]- البحث اللغوي عند العرب، أحمد مختار عمر، ص 56.

[11]- المعجم الوسيط، مادة عمم، ص629

[12]- لحن العامة ، ص 13

[13]- ينظر: لحن العامة، ص23-27.

[14]–التعددية اللسانية من خلال الأبحاث اللسانية الاجتماعية الحديثة، محمد يحياتين، مجلة اللسانيات، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ع:11، 2006، ص: 72.

[15]– تقنيات التعريف، ص319.

[16]– تقنيات التعريف، ص320.

[17]– علم الدلالة التطبيقي، هادي نهر، 565

[18] – الوسيط، ص52.

[19]– الوسيط ص335

[20]الوسيط، ص551.

[21] – اللسان، مادة عكك

[22]– الوسيط، ص342.

دور الأغنية الشعبية الثورية في بناء الهوية الوطنية

دراسة سوسيولوجية بمنطقة الطارف

الدكتور: عبد اللطيف حنّي

جامعة الشاذلي بن جديد الطارف

بسط منهجي :

عاش الشاعر الشعبي الجزائري آلام وطنه واكتوى بنار الثورة فتفاعل مع أحداثها، وأنتج شعرا خلد ذكريات وأيام الكفاح المرير ضد الاستعمار وصاغه على شكل أغان شعبية باحت بالألام وسجلت تاريخ شعب وكفاح، فكان مبدعها الشاعر والمغني في الآن ذاته حاضرا دوما بصوته يرصد المناسبات، ويسجل الأحداث ويصور المعارك والمواقف ويظهر شجاعة وبسالة المجاهدين المغاوير فلم يكن أديبا صناعيا يتفنن في اختيار القوالب الفنية والأصوات الجميلة لكي يؤثر في عواطف الناس، إنما كان يغني ويؤدي الأغاني بطريقة تلقائية وعفوية ويعيش محنة الاحتلال بكل آلامها، وجراحها ويصور إحساس مواطنيه فيذكرهم بأحداث الماضي ليرفعهم إلى الجهاد والتضحية من أجل تحقيق الحياة الكريمة.

وعلى هذا الأساس تستمد هذه المداخلة شرعيتها بأن تحاول الوقوف على دور الأغنية الشعبية الجزائرية في دعم مبادئ الهوية الوطنية وتثبيتها لدى المجتمع المعاصر وخاصة فئة الشباب منهم، خاصة وقد عبر من خلالها المغني الشعبي الجزائري عن تفاعله مع أحداث الثورة وتطلعاتها بصيغ تترواح بين الفنية حينا والجمالية حينا آخر، باعتباره شارك في أحداث الثورة المباركة واكتوى بنار حب الجزائر فأنشد أغان معبرة عن تجربته الثرية، وتتخذ المداخلة من الأغاني الشعبية الثورية بمنطقة الطارف إبان الثورة التحريرية نموذجا.

وذلك بعرض نصوص هذه الاغاني التي تتغنى بالوطن وحبه، وتشيد بمقومات الشخصية الوطنية، كما تصف تضحيات المجاهدين والثوار وتصور معارك الثورة التحريرية وتنقل أحداثها وترصد كفاح المجاهدين، وتتغنى ببطولاتهم و بفرحة الاستقلال والتفاخر بالعلم الوطني وبألوانه الزاهية المستمدة من طبيعة الجزائر، فهذه المبادئ التي نلحظ انحصارها في الاغاني الوطنية الرسمية والأناشيد الملتزمة التي ينفر منها شبابنا وتلاميذنا، لأنها تتميز بالجدية والتزمت، وسياقها يكون نظاميا دائما، فهي محكومة بالمكان والزمان مما يجعلها لا تساهم بشكل دائم في التنمية الثقافية والوطنية، أما الأغنية الشعبية فهي على العكس من ذلك، فهي شائعة بين الشعب يؤديها البسطاء في كل وقت وحين تعكس تلك العاطفة المتأججة الدفينة في أحاسيس البسطاء في هيئتم والكبار في حبهم للوطن والتي ترجموها في قوافي وترانيم وقوالب تعبيرية بليغة، مما يؤكد فعاليتها وتؤدي دورها.

أولا :مفهوم الأغنية الشعبية :

إن الأغنية الشعبية هي شكل فني أدبي له صدى كبير في الأوساط الشعبية وتعني كلمة "**الشعبية**" الارتباط بالشعب، فقد التصقت بجميع مناحي حياته، كما تغنت بقيمه الروحية والأخلاقية، و لكل شعب أغان خاصة به ونابعة من أوساطه وتعكس هويته وهي تشكل كلها تراث المنطقة بالنسبة لمناطق الأقطار الوطنية التي تتواجد بها الأغنية الشعبية كتراث فني عريق .

وتعتبر الأغنية الشعبية نمط من أنماط التعبير الشعبي تؤدي وظيفة خاصة في حياة الشعب وتختلف عن غيرها من سائر أشكال التعبير الشعبي في كونها تؤدى عن طريق الكلمة و اللحن معا، لا عن طريق الكلمة وحدها، ومن ثم كان البحث عن الأغنية الشعبية ذا شقين شق يختص بالكلمة و شق يختص باللحن الموسيقي. (1)

إن تعريف الأغنية الشعبية يعتبر من التعريفات الغامضة و المبهمة حيث تجعل الباحث يحاول ايجاد تعريف جامع مانع، و من الباحثين الذين

كرسوا جهودهم لدراستها نجد **ألكسندر هجرتي كراب** الذي يعرفها بأنها:"**قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف كانت تشيع بين الأميين في الأزمان الماضية، و لبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن، هي فترة قرون متوالية في العادة**"[(2)]، و إلى نفس هذا التعريف ذهب **فوزي العنتيل** والذي عرفها بأنها :"**قصيدة مجهولة النشأة بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية و بقيت متداولة أزمانا طويلة** "[(3)]

من خلال هذين التعريفين نجد أن **كراب** و**العنتيل** ذهب إلى القول بأن أي أغنية يفترض أن تكون مجهولة المؤلف من صنع الشعب .

أما **أحمد مرسي** أورد لها تعاريف عدة في كتابه "**الأغنية الشعبية**" منها ما هي لباحثين أجانب و منها ما هي له فيقول: "**الأغنية الشعبية هي الأغنية المرددة التي تستوعبها جماعة تتناقل آدابها شفاها و نصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي**"[(4)]

من خلال تعريفه نجده قد أهمل جوانب هامة تعد بمثابة دعائم أساسية للأغنية الشعبية كالعفوية و الطابع المؤثر الذي تحكمه كلماتها، إضافة إلى "**بساطة أسلوبها وبدائية آلاتها الموسيقية، و تعبيرها المباشر عن لحظات الوجدان والانفعال والتأثر التي تجعل نصوصها يغلب عليها الحزن والمزاج الفردي**"[(5)].

فالأغنية الشعبية ركنا من أركان ثقافتنا و صفحة تعكس جانبا من عاداتنا وتقاليدنا، فهي "**مرآة صافية، ينعكس عليها واقع المجتمع حيث تصوره تصويرا دقيقا دون مبالغة أو مغالاة، بل إنها ترفض أي عنصر يتصف بالمبالغة في تصوير هذا الواقع**"[(6)].

إذن فالأغنية الشعبية شملت جميع مجالات الحياة، و حافظت على العادات والتقاليد والمعتقدات الخاصة بالجماعة الشعبية، وذلك لتناقلها شفاهيا من جيل إلى آخر حاملة معها الكم الهائل من الموروث الثقافي الخاص بالجماعة الشعبية عبر الزمن.

ثالثا : أشكال الأغنية الشعبية الجزائرية :

يتناول المغنون الشعبيون في أغانيهم جل الموضوعات والقضايا المتعلقة بحياة الشعب لأن الأغنية الشعبية كما ذهب إليها شوقي ضيف تصدر من قلوب شعوبها ومن أفئدتها في مختلف العصور، فهي دائما تصور حياتها وآمالها وآلامها، سواء في عصور الابتهاج أو في عصور الابتئاس(7)، فالأغنية كانت صورة لمشاعر الشعب وحياته الاجتماعية والسياسية والدينية لأنها اقتحمت كل جوانب حياة الناس وقضاياهم، وتولدت عن هذا عدة أشكال أملتها طبيعة الأغاني الشعبية نذكر منها: أ-الأغاني الدينية وتتضمن المدائح وأغاني المناسبات الدينية، ب-وأغاني الأفراح التي تتضمن أغاني الزواج والختان والسبوع، ج-أغاني العمل، د-الأغاني البطولية والتي تتضمن اغاني الحماس الثوري والحروب.

رابعا: دور الأغنية الشعبية الثورية في بناء الهوية الوطنية :

تعتبر الأغنية الشعبية الثورية شكلا من أشكال التعبير التي جادت بها قرائح من الفئات الشعبية المسحوقة، لتصور لنا ببراعة فريدة ما كابده المواطن من مصاعب ومحن، والتي تم نسجها في كلمات و ترانيم تدق لها القلوب و تقشعر منها الأجساد وتلهب في النفس الحماسة والحمية الوطنية ناقلة إلينا صورا حية عن جرائم المستعمر في حق شعب ذنبه الوحيد المطالبة بحقه الشرعي، والمتمثل في الحرية، فكانت الأغنية الثورية مرآة عاكسة لواقع مأساوي رهيب، حيث جسدت ما عايشه الشعب الجزائري إبان فترة الاستعمار الفرنسي الغاشم، وصورت أحاسيس و آمال الإنسان الشعبي ونقلت لنا نظرته العميقة فهي منبعثة من "**أعماق الفئات المسحوقة أيام الثورة، وكانت نتيجة تفاعل حميم بين مبدعها والأحداث التي عصفت بالمنطقة أمام ناظريه، فسجلها حية حارة كالدماء الفوارة التي كانت تسيل عقب وقعة، ومعركة مع المستعمر الفرنسي**"(8).

فالأغنية الشعبية الثورية هي "**الاحتجاج المقترن بوعي طبقي والسلاح الذي ترفعه الطبقات الكادحة الثورية ضد ظروف معيشتها المنحطة ...إنها الكلمة الثائرة والحرف المخضب بعرق ودماء العمال والفلاحين...إنها أغنية البؤس في مواجهة الترف البورجوازي و الإقطاعي...الأغنية العادلة في مواجهة الاستغلال...أغنية التحرير الوطني و الطبقي**" . (9)

وقد ساهمت الأغنية الشعبية الثورية في بلورة الفكر الثوري، وعبرت عن المواقف السياسية النضالية لدى الشعب، وسعت إلى ترسيخ الهوية الوطنية للفرد المعايش لها الذي سيسمعها مستقبلا، وقد شارك كل من الرجل والمرأة من خلال أغاني الثورة التحريرية حيث تجدرت الروح الجماعية لدى المواطنين الذين قاوموا العدو الغاشم كرجل واحد منذ دخوله أرض الجزائر، وكان الجميع من رجال ونساء يتمنى أن ينال الشهادة عن طريق الجهاد، فكانت التضحيات جماعية .

و لقد عمل المغني الشعبي إلى دعم القيم الوطنية من خلال تعدد مضامين الأغنية الشعبية الثورية، حيث وصفت حياة المجاهدين بالجبال و المعارك التي كانوا يخوضونها ضد قوات العدو الفرنسي، مع ذكر المكان والزمان والأسلحة المستعملة من كلا الطرفين.

فالأغنية الثورية هي وثيقة تاريخية شفوية أرخت لأحداث مختلفة علاوة على وظيفتها الإعلامية لتحسيس الجماهير الشعبية حول الكفاح المسلح واطلاع الشعب ببطولات جيش التحرير الوطني التي كانت منطقة البحث فضاء رحبا لها.

لقد عثرت على مجموعة من الأغاني الشعبية الثورية مبعثرة على شكل "مقطوعات" يتداولها السكان شفاهيا، مجهولة المؤلف مع اختلاف طفيف في بعض الألفاظ الواردة في النص و السبب راجع إلى عامل النسيان الذي يؤثر إما بالزيادة أو النقصان، وإلى عامل التحريف.

إن نصوص فترة حرب التحرير اعتبرها الباحثون في الأغنية الشعبية وثائق تسجيلية أي أنها عبارة عن بيانات عسكرية و سياسية و اجتماعية، وأحداث منطقة القاعدة الشرقية إبان الثورة التحريرية تقدم لنا حقائق هامة قد لا نجدها في غيرها من النصوص على الإطلاق.

فدارس الأدب الشعبي يواجه مشكلة وضع مقاييس محددة لتعريف هذا النوع من التعبير ذلك أن موضوع اللغة، وجهل المؤلف والراوية، و مضمون الأدب الشعبي قد لعب دورا كبيرا في اختلاف المفاهيم بين الدارسين و الباحثين .

خامسا -حضور عناصر الهوية الوطنية في الأغنية الثورية الشعبية :

تناولت الأغنية الثورية الشعبية الجزائرية بمنطقة الطارف تحديدا مواضيع مختلفة تؤكد على الهوية الوطية، لعل أبرزها التعريف بالمجاهدين وبسط عملهم للمجتمع، والتعريف الأمكنة والأزمنة التي جرت الأحداث والمعارك الثورية، والسلاح المستعمل من كلا الطرفين وحددت موقف الجزائريين من الموالين لفرنسا من بني جنسهم وغيرهم.

علاوة على أن هذه النصوص شكلت رسالة إعلامية وتحسيسية للجماهير الشعبية التي اعتبرت الاستعمار الفرنسي غزوا للإسلام بالدرجة الأولى، لأن الإسلام في مفهوم الطبقات الشعبية هو المقياس الذي يحدد هوية الإنسان الجزائري، تقول الأغنية : [(10)]

الجُنْدِيْ الطْوِيْـلْ الطْوِيْـلْ   ومْحَـزِمْ عَالقَشَابِيَــةْ
هُـوَ يْحَارِبْ عَالـدِيْـنْ   والـكَـافِـرْ عَالشَهْرِيَـةْ

هذا المفهوم وغيره من المفاهيم الأخرى كالشجاعة ، والحرية ، والخيانة ... كرستها الأغنية الشعبية الثورية، وتأثر بها معظم الشعب الجزائري خلال الثورة، ويمكننا رصد هذه الموضوعات المهيمنة عليها

الخادمة للهوية الوطنية عند الشعب الجزائري إبان الثورة والشباب المعاصر، وهي:

أولا –حب الوطن والتضحية لأجله :

ثمنت الاغاني الشعبية المجموعة بمنطقة الطارف قيمة التضحية من اجل تحرير الوطن، والاشادة بالجهاد والشهادة أثناء الثورة وقد ظهرت هذه القيمة في عدة صور:

أ–صورة الشهيد :

احتلت صورة الشهيد حيزا هاما في الأغنية الشعبية الثورية **بمنطقة الطارف** ، وذلك لما عانته هذه المنطقة من تقتيل وسفك للدماء، ولقد استعمل المغنون أثناء الثورة التغني بالدم وهم بذلك يريدون التضحية والاستشهاد وتقديم أغلى شيء لدى الإنسان وهو روحه من أجل نيل الحرية.

تناولت الأغنية الشعبية الثورية موضوع ضريبة الدماء بنسبة عالية، لأن الحرية لا تقدم على طبق فهي تتطلب تضحيات كبيرة ، ومدة قد تطول ، تقول الأغنية : (11)

أَيْ قَدَاشْ نْفكِرْ فِالجَزَايِرْ عَادِتْ حَيَةْ
دَمْ الشُبَانْ يْقَطِرْ وامْبَزَعْ فِيْ كُلْ ثنيةْ

وفي موضع آخر : (12)

قَدَاشْ نْفكَرْ يَا خُوْيَا فِالجَزَايِرْ رجعت حَيَةْ
دَمْ الشُبَانْ يْتقَاطِرْ مْبَزَعْ فِيْ كُلْ نحية

ويقول المغني واصفا الكيفية التي حرر بها الشعب الجزائري وطنه من قبضة العدو والتي تتصدرها ضريبة الدماء : (13)

رانا حَرِرْنَا أَرْضْنَا مِنَ المُحتل بِدِمَاءْ وْلاَدْنَا الأبطال لاَ نَبْخَلْ.

هذا الدم الزكي الذي يمثل الشرف والطهارة ، ارتوت به أرض الوطن فازداد حبه من كثرة التضحية .

ب–صورة المجاهدين:

تميز جيش التحرير الوطني ومناضلوه بالشجاعة ، فكانوا يستعجلون في طلب الشهادة وهي رغبة ملحة أملتها المرجعية الدينية حول الجهاد وفي هذا الصدد تقول الأغنية : (14)

نَطْلَعْ لِجْبَلْ نْمُوتْ وْمَا نْرَنْدِيْشْ   اللهْ اللهْ رَبِّيْ رَحِيْمْ الشُهدَاءْ

وفي موضع آخر : (15)

يَا لَبْلَنْدِيْ لِجَانَا   وَطاَلَقْ الغُبَارْ

يَا لَمْنِيَةْ حَضْرَتْ   وَلْعُمُرْ قْصَارْ

مَشْنِيْ خَايِفْ عَ رُوْحِيْ   خَايِفْ عَ الدُوَارْ

وفي موضع آخر : (16)

حذِر يا بِنْ سَالِمْ أَنَا أُخَيكْ مِسْكِيْنْ   رَاكِشْ فِي شِعْبَةْ و جْنُوْدُوْ خَمْسِيْنْ

أُوْكِيْجَاهِمْ بِنْ سَالِمْ رَتِلْهِمْ تَرْتِيْلْ   وِيْنِكْ يَا بِنْ سَالِمْ فَدَايْ الثَار

إِنْصَبْتِ لِبْيَاسَةْ وِشَعِلْتِ النِيْرَانْ   عَ نَاحِيَةْ بِنْ سَالِمْ قَطِعْ السِيْلاَنْ

وفي موضع آخر : (17)

وِالمَاشِيْنَةْ الكَحْلَةْ بْلَنْدِيْ مَا يْحَبِسْهَاشْ

عَرْضِلْهَا بِنْ سَالِمْ حَبِسْهَا تِحْبَاسْ

وتحدث المغني في هذين المقطعين عن المجاهد عبد الرحمان بن سالم وعن بطولاته وشجاعته ، فقد كان أثناء المعركة كالفارس المغوار .

وكذلك من بين المجاهدين أيضا التي تغنت الأغنية الشعبية ببطولاتهم وشجاعتهم هو علاوة حيث تقول الأغنية : (18)

سيْ عَلاَوَةْ رَاجِلْ حُرْسِيْ

دَايِرْ حُكُوْمَةْ فِيْ جْبَلْ الكُرْسِيْ

وْمَا حْكَمْ غِيْرْ القُوْمِيَةْ

سِيْ عَلاَوَة يَا مِسْكِيْنْ

وِتْحَزِمْ هَزْ السِكِينْ

قَالْ جِيْشْ الكُفْرَةْ رَاهِمْ فْنُوا

وْمَا قْعَدْ غِيْرْ جِيْشْ المُسْلِمين

كانت منطقة الطارف زاخرة بالمجاهدين الشجعان وفي هذا المقطع نذكر بعضهم:(19)

الطَاهِرْ مَعْرُوفْ مُجَاهِدْ مَيْحَسِبِشْ الخُوفْ

قَسِمْهَا طْرُوفْ طْرُوفْ و ذْبَحْهَا وفَكْ اِمْكَحِلْهَا

مْحِمِدْ الصَنَمْ واحْكَمْ الكُفْرَة فِيْ لِكْتَمْ

وِ ذْبَحْهَا وْ فكْ اِمْكَاحِلْها

صَالِحْ بُوْخْمِيسْ خَلاَهَا كِغْمَارِ الدِيسْ

ج- وصف معاناة المجاهديـن :

وصفت الأغاني الشعبية مطاردة المجاهدين بواسطة الدبابات والطائرات وظروف إلقاء القبض عليهم ، وحالة الهول والفزع والحزن السائد آنذاك ، فكانت الكلمات تصدر عن أعماق مشبعة بشعور وجداني ، ومن بين المقاطع التي وردت في النصوص الشعبية نجد ما يلي : (20)

الصَبَةْ وِالخُبْزْ الرَاشِـيْ

وِالسِيْمَا بَارْدَةْ مِخْلِيَـةْ

كِيْ جِبْنَـا عْلَى بُوْحَجَارْ

وِالخُبِزْ مَحْرُوقْ حَرْقَـانْ

وِالصَبَةْ البَارْدَةْ دُوْنِيَـةْ

و في موضع آخر : (21)

يَا أْنَا انْخَمِمْ تِخْمِيْمَـا   وارْقَادِيْ فِيْ النَشْعَةْ دِيْمَا

مَاكِلْتِيْ كِسْرَةْ قْدِيْمَةْ   حَرْقِتْهَا لِعْـزُوْزْ بِالنَـارْ

يتبين لنا من خلال المقطعين نوعية الطعام الذي يتناوله المجاهدون فهو لا يتوفر على أدنى الشروط .

وكذلك من بين مظاهر معاناة المجاهدين، نجد قلة الأسلحة ويظهر ذلك في قوله:[22]

اِتْحَزْمِتْ القَافْلَةْ وِأْمْشِـتْ وِلِلْشَرِقْ أَمْ طُلْبُوْا الرُخْصَاتْ

يَا رَبِيْ إِيْكُوْنْ فِالحَيْـرَاتْ وِاحْنَـا جُمْلَـةْ مْضَحْيِيْنْ

يَا رَبِيْ وَأْنَا كِيْفَاشْ انْدِيْـرْ القُوَةْ كْثِيْرَةْ وِالكَرْتُوشْ قْلِيْلْ

وكذلك في موضع آخر :[23]

فِيْ جْبَلْ بُوْحَجَارْ كِيْ تِقْلَبْ الرِيْحْ

أَوْ كِيْ تِقْلَبْ الرِيْحْ

الخَاوَا أَمْ هْنَا أَوْ لُخْرِيْنْ أَمْجَرِيْحْ

وهنا يصف لنا هذا المقطع كيفية معاناة المجاهدين في جبل بوحجار وكيف انقلب الريح عليهم وكيفية جرحهم، وكذلك من صور المعاناة أيضا نجد :[24]

أَدُوْنِـيْ لْعِيْنْ لِغْسَلْ وِمْكَتْفِيْنِـيْ بِحْبَلْ

لَمِيْمَا لاَ خْوِيَا إِطُلْ مْفَاتِيْحْهَا عِنْدْ الرُوْمِيَةْ

وهنا الأغنية تعبر عن كيفية القبض على أحد المجاهدين ومعاناته وكذلك نجد في مقطع آخر المغني يقول:[25]

كِيْ جِبْنَا عْلَى سُوْقَ أَهْرَاسْ وْضَرِبْ فْرَنْسَا لِرَاسْ

ضَرْبُونَا بِينْ العِيْنِيْـنْ وِالقَلِبْ رَاهُوْ حْزِيْـنْ

تْقَطَعْ فِيْنَا مِنْ ذِرْعِيْنَا تْعَلِقْ فِيْنَا كِالبُوْشِيَـةْ

يجسد المغني في هذا المقطع معاناة المجاهدين ، وكيفية تعذيبهم وقتلهم من قبل المستعمر الغاشم .

ثانيا- الاعتزاز بالعلم الجزائري :

العلم الجزائري هو رمز من رموز السيادة الوطنية وأيضا رمز التضحية والفداء قدمت لأجله تضحيات جسام، حيث استشهد مليون ونصف

المليون من الشهداء، وقد حظي العلم باهتمام كبير من طرف الشعب وهذا ما تبينه الأغنية الشعبية:(26)

الحُبْ فِيْكْ دِيْنُورْ　　　شَارِكْنَا فِيْ الوَطَنِيَـةْ
دَافِعْ عَالدْرَابُوا المَنْصُورْ　　　تَاعِ الدَوْلَة الإِسْلاَمِيَةْ

في هذا المقطع تشير الأغنية أن الذي يحب وطنه يجب أن يدافع عن علم الدولة الإسلامية الجزائرية، ويضحي بكل ما يملك فداءا لوطنه، كما صورت الأغنية الشعبية مدى تعلق الشعب الجزائري بعمله إبان الثورة التحريرية فتقول في هذا الصدد:(27)

دْرَابُوْنَا نَجْمَةْ وِهْـلاَلْ　　　نْقُوْمُوْا بِيْهْ نْسَا وِرْجَالْ
وِإِذَا مَا كَفْنَاشْ الحَـالْ　　　نْخَلُوا التَارِيْخ لِلْذُرِيَـا

وهي تبين إتحاد وقوة الشعب كبيرا وصغيرا رجالا ونساء للتعاون من أجل إعلاء علمنا واسترجاع سيادتنا التي سلبت منا بالقوة، وفي موضع آخر :(28)

عْلَمْنَا أَخْضِرْ وِحْرِيـرْ　　　لاَ حَاتُو العَكْرِيْ فِيْ البِيرْ
نْقُوْمُوْا بِيهْ كْبِيرْوِصْغِيرْ　　　احْنَا اللِيْ نْجِيْبُوا الحُرِيَةْ

ولا يمكن للشعب مثل الشعب الجزائري أن يتخذ من رمز دولة أخرى رمزا له فهو لا يمكنه سوى الإعتزاز برموز وطنه فقط لأنه ينتسب إليها وهذا ما اكتشفه وأقره البعض من الذين التحقوا بصفوف التجنيد الفرنسي وندموا لما تقمسوا وارتدوا الزي الفرنسي والقبعة الفرنسية فتقول الأغنية : (29)

وَعْلِيهْ وَعْلِيهْ قَاجِيْنَا　　　البِيْرِيْ رُوْجْ خَاطِيْنَا　　　نَجْمَةْ وِهْلاَلْ تْوَاتِيْنَا

كما تبين الأغنية الشعبية أيضا وقفة الرجال الذين التحقوا بصفوف جيش التحرير الوطني ضد الاستعمار الفرنسي وهم يحملون العلم الجزائري ويدافعون عنه في خصم المعارك العنيفة التي كانوا يخوضونها مع العدو، وكأن حملهم للعلم دافع ومحفز لعدم الفشل ولعدم الرجوع الى الوراء وإلى عدم الاستسلام، مهما يكن ولو على أرواحهم حيث تصور الأغنية الشعبية مشهدا

من هذه المشاهد التي تبعث على الفخر والإعجاب والاعتزاز بشهدائنا وبعلمنا وبكل من دافع عن رايتنا :[30]

يَا بِنْ سَالِمْ يَامِغْوَارْ   رَاكْ تِجْرِيْ مِنْ دُوَارْ لْدُوَارْ

بَاهْ تُنْشِـرْ لَعْـلاَمْ   وْ تِنْهِـيْ بِيهْ لاسْتِعْمَـارْ

وَ خْذِيْ عْلِيكْ يَابِنْ سَالِمْ   كِضُرْبُوكْ بِلْعَانِـيْ

نُوْضُوْا يَا جُنُودْ وْ اضْرْبُوا   عْلاَمْنَا رَاهِيْ فِيْ العَالِيْ

فعلمنا الجزائري عزيز على قلوبنا لأنه اعتلى سماء الجزائر بفضل التضحيات الجسام وبفضل أرواح الشهداء الذين قدموا الغالي والنفيس لكي نحيا من بعدهم احرار في وطننا الغالي :

يَا بِنْ سَالِمْ يَاخويا   وانت من من امي وبويا

جاي بقوة لَعْـلاَمْ   وتجيب الاستقلال

نجمة وهلال   هازينها نساء ورجال

اضرب واحنا معاك   ونعليو راية الوطنية

ثالثا–الدين الإسلامي :

شكل الدين عنصرا أساسيا وهاما في تنبيه الأمة من خطر الاستعمار، وكان عاملا لإيقاظ الشعور فيهم ونشر الوعي الجماعي وتقوية اللحمة بين أفراد الشعب الواحد، فقد وحد الدين الجزائريين ورسم لهم أهداف الوطنية وكلما كان الدين متوهجا في القلوب كلما قويت النفوس ورضيت بالقدر وتغلبت على الظلم، ولذلك تغنت الأغنية الشعبية الثورية في بدايتها بتوظيف المصطلحات الدينية والافتتاح بالبسملة وذلك لتقوية عزيمة المجاهدين الجزائريين وحثهم بالتوكل على الله:[31]

بِاسْمِ اللهْ بْدِيتْ نْقُولْ   وْ جِبِتْ كْلاَمِيْ عْلَى الرَسُولْ

مُحَمِدْ شَفِيعْ القُومْ   هُوَ لِـيْ يَشْفَـعْ فِيْـنَا

وكانت المصطلحات الدينية أيضا توظف في ذكر الموضوع الثوري كالتضرع الى الله عزوجل بالدعاء لحماية المجاهدين من كيد العدو :[32]

يَا اذْرَارِيْ المُجَاهِدِينْ   يَالِيْ جِيْتُوْا لِجْبَلْ لَوْرَاسْ
نُطْلُبْ رَبِّيْ وْمُحَمِدْ   يَمْنِعْكُمْ مِنْ ضَرْبِ الرْصَاصْ
الجَزَايِرْ أَرْضْ الجُدُودْ   وِ انْتَ وِيْنْ رَايَحْ يَا مَعْبُودْ

فأكثر ما امتازت به الثورة التحريرية هو الجانب الروحي الذي تغلب على الجانب المادي، بسبب ما كان يتمتع به المجاهدون من تأصل روح الجهاد بقواعده الصحيحة في نفوسهم فيتخلقون بالخلق الحسن ويتصفون بفضائل الأعمال فيعيشون بفكرهم مع هدي الله ويحاربون أولا على الذي هو أحد القيم السامية التي يهتم بها المسلم بعكس الكافر الذي لا يهمه سواء المال : (33)

الجُنْدِيْ الطْوِيْلْ الطْوِيْلْ   وْ مِتْحَزِمْ عْلَى القَشَابِيَةْ
هُوَ يْحَارِبْ عَالدِيْنْ   وِ الكَافِرْ عَالشَهْرِيَةْ

ومن هنا كان الجهاد في سبيل الله والدفاع عن الإسلام هو الهدف الأسمى من النضال، وبتعبير آخر كانت الفكرة الوطنية مزيجا من العقيدة الدينية والروح الوطنية فكان للعامل الديني دورا رئيسيا في تحريك العاطفة مما جعل الجماهير الشعبية تقبل على الجهاد وتقدس الاستشهاد لارتباط الثورة بالدين:(34)

اللهْ يَا لسِجْعَانْ يَا أَهْلِ الإِيْمَانْ   يَالمُخْلِصِيْنْ وِ اسْتَمْعُوا لِيَا
خُذُوْا كْلاَمْ مَا فِيهْ افْهَامْ   تَارِيْخْ جْدِيدْ عْلَى الوَطَنِيَةْ
كْلاَمِيْ وَ اللهْ مَا نِنْدِمْ   بْجَاهْ مُحَمِدْ شَفِيعْ الأَنْبِيَاءْ

رابعا-اللغة العربية:

تعتبر اللغة العربية مكون هام من مكونات الهوية الوطنية الجزائرية، وقد اهتمت الأغنية الشعبية من خلال مقت كل من يتحدث الفرنسية ويتعاون مع الاستدمار، وقد برز هذا التوجه كثير عند الحديث عن الخونة ومدى تفرنسهم مما كان يثير غضب الاهالي والتي عبروا عليهم في الأغاني (35):

ما تربح يا لي مفرنس منجوس ومغرمس

أصلك العربي خليتو ورحت للقاوري تبعتو

ما ينفعك يوم الحساب خير الخير مع الحباب

كما يظهر المقت للخونة المتخلين عن هويتهم وأصلهم، وتعاونهم مع العدو الفرنسي في نقل الأخبار والمعلومات الخاصة بالثوار، إلا أن الخيانة لم تكن في صفوف الثورة التحريرية محايدة، بل هناك فئتين واحدة مع الثورة والأخرى ضدها، وإن كانت قليلة مقارنة مع التي احتضنت الكفاح المسلح عن طواعية.

تعرضت نصوص الأغنية الشعبية الثورية إلى أعمال هؤلاء الخونة ومواقفهم الدنيئة من الجزائر والعربية وأطلقت عليهم عدة صفات حسب منطقة البحث فمنهم من سماهم "**الحَرْكَةْ** " و" **البياعة** " و"**القومية** " و" **الخبثاء** " و" **العملاء** " و"**الخونة** "، وتقول الأغنية في وصف هذه الفئة بالقومية : (36)

اِزْهـاوْ اِزْهـاوْ يَا الْقُوْمِيـةْ وِاضْرْبُـوا لْبِنْدِيْـرْ

طِيشْتُـوْا دْرَابُـوْ الجَزَايِــرْ أُوْقُلْتُوْا فْرَانْسَـا خِيْر

تحدثتو بالقاوريــة ديمـا وهذه خصلة منكم عديمة

طَيشْتُـوْا دْرَابُوْا الجَزَايِـرْ أُوْ تَبِعْتُوْا دِيغُـولْ

وفي موضع آخر : (37)

اِزْهَاوْ اِزْهَاوْ يـا القُوْمِيَـةْ وِ لْبَسْتُوْا النِيْلُوْا

هجرتوا وبعتو العربيــة ما تربحو وقليلـو

كِـيْ تِسْتَقِلْ الجَزَايِـرْ كِيْـفَـاشْ أَدِيْـرُوْا

وفي موضع آخر: (38)

اِزْهَاوْ اِزْهَاوْ يـا لْقُوْمِيَـةْ وِاتْلِمُوْا لِعْظَامْ

طَيشْتُوْا دْرَابُوْا الجَزَايِرْ وِاتْرَكْتُوْا النِظَـامْ

وفي موضع آخر : (39)

الْقُوْمِيْ قَطَعْ سِرْوَالُوْا   عْلَى جَالْ الصَبَا وِالْقَارُوْا

الْقُوْمِيْ قَطَعْ صُبَاطُـوا   عْلَى جَالْ الصَبَا وِالْقَاطُو

يحْسِبْهَا تِبْنِيْلُوْا شَاطُوْ   اشْوَيَا رَاحِتْ وْخَلاَتُوْ

في هذه الأغنية تبين مدى طمع الخونة من العدو في تحقيق طموحه وأهدافه من خلال الأعمال الدنيئة التي يقوم بها تجاه أبنائه وهو نقل الأخبار والمعلومات عن الثوار، وتتصلهم من اصلهم ولسانهم العربي، وهذه أغنية أخرى على نساء الخونـة : (40)

يَا انْسَا الْقُوْمِيَـة   طَيْبُوا القَهْوَةْ عَالرِيْشْوَا

وتفرنستوا في لغتكم   وتعبتو العدو القاوري

انْهَارْ تْرُوحْ فْرَنْسَا   وِينْ رَاحْ تْعِيْشُـوْا

هذه الأغنية تتمثل في تحذير نساء الخونة وذلك بعزم شعبها على الاستقلال واسترجاع الحرية وطرد العدو الفرنسي، وذلك مع خروج العدو سوف يخرج معه كل الخونة ونسائهم وأبنائهم .

وفي موضوع آخر : (41)

يَا انْسَا الْقُوْمِيَةْ   دِيْرُوا لِمْلاَيَاتْ

اِنْهَارْ تْرُوحْ فْرُنْسَا   يْسَرْحُوْكُمْ بِالمِعْزَاتْ

ويوجه المغني نداء إلى الخونة يذمهم على تفرنسهم أي تركهم للعربية فيه : (42)

شُوْفُوْ شُوْفُوْ يَا لِوْلاَدْ   وِالنَّـاسْ لـِيْ خَانُوْ لِبْلاَدْ

شُوْفُوْ شُوْفُوْ يَا لِوْلاَدْ   والناس إلي تفرنسو على لبلاد

كْبَارْ الرُوْسْ وِالقِيَادْ   وْزَادُوْا عْلِيْنَا الْقُوْمِيَـــةْ

حيث كانت الخيانة تتمثل في إفشاء ونقل سر الثورة ، إلى العدو أو الانحياز إليه والتجنيد في صفوفه ، فباع هؤلاء ضمائرهم ، ودينهم وتنكروا لدينهم : (43)

يخْـدِمْ غِيْـرْ عَالسِيْفِيْـلْ   عْطاتْهِـمْ وْرَاقِـيْ بُوْمِيْلْ

تخْـدِمْ غِيْـرْ الطَحَانِيْـنْ   وَلاَلِـيْ كُرْهُوْا الحُرِيَـةْ

وهناك نموذج آخر عن القومية العربية حيث تقول الأغنية : (44)

يَـالِيْ ظُلْمُـوْا المَسْؤُولْ   أَجِ نَعْطُوهْ المَعْقُوْلْ

النِظَـامْ عْلِيْكِـمْ مَحْـلُولْ   وَعْلاَشْ تْرُوحُوْا قُوْمِيَةْ

رغم الظروف القاسية التي كان يعيشها المجتمع الجزائري من قمع وبطش العدو إلا أنها تمد يدها للشعب بعدم التحاقهم في صفوف العدو وذلك بتوفير كل ما تستطيع أن تلبي حاجات الشعب وأن تبعدهم بأن يكونوا عبد لفرنسا لكن شجاعة المجاهدين أقنع فرنسا أنه حر ينشد الحرية والسلام ويرفض أن تداس كرامته تحت أي ضغط وأنه قادر على تحمل المسؤولية في ظل الظروف الصعبة.

خامسا-حب الحرية :

الحرية هي حق مشروع لكل شعب وأمة وقد عرف هذا مصطلح منذ القدم ومنذ الأمد البعيد والشعوب تكافح من أجل استرجاع الحريات ، والحرية في المفهوم الشعبي مرادفة للفظ الاستقلال وإن كانت الحرية أشمل، والحرية حلم جميل يتمناه كل فرد من أفراد المجتمع خاصة الشعوب المضطهدة فهو حق طبيعي، سعت الشعوب دائما للحصول عليه ، حيث تقول الأغنية الشعبية : (45)

يَالِيْلِـيْ يَامَـا وَأَنَـا عْلَى لُوْلِيَا   نِكْتِـبْ بِالسْطَانْبَا وِنْجِيبْ الحُرِيَةْ

فقد تحدثت الأغنية الشعبية كثيرا عن الحرية والاستقلال والنصر طيلة مراحل الكفاح المسلح أملا في الحصول عليها يوما ما، فتقول في هذا الموضوع: (46)

بَرْكِتْ رَبِّـيْ وِالرَسُولْ   احْنَا اللِّيْ نْجِيبُوا الحُرِيَـةْ

وتقول في أغنية أخرى : (47)

دْزَايِـرْ أَنَـا نِشْتِيْكْ   وَاللهْ مَـا نْسَلِـمْ فِيْـكْ

بْرُوحِـيْ وِبْدَمِـيْ نِفْدِيكْ   وِانْعِيشُوْا فِيْ ظِلْ الحُرِيَـةْ

وفي أغنية أخرى: (48)

وَيَمَا مَا تِبْكِيْشِ عْلَيَا　　　　البَاطُوقَازْ كْلاَلِيْ رِجْلَيَا

وَاللهْ مَا نَرْجَعْ　　　　إلاَّ إِذَا جِبتْ الحُرِيَةْ

وفي أغنية أخرى: (49)

يَا شَهِيْدْ أُرْقِدْ وَارْتَاحْ　　　　وَأَنَا نْوَاصِلْ الكِفَاحْ

هَذَاكَ عَهْدْكُمْ يَا شَهِيْدْ　　　　انْجِيْبُوْا الحُرِيَةْ قْرِيْبْ

في هذه الأغنية يعاهد المغني الشهيد بمواصلة الكفاح وأن تضحيته لن تذهب هباء.

وفي أغنية أخرى : (50)

لاَزِمْ نْجِيْبُوْا الحُرِيَةْ　　　　يَا ثُوَارْ الجِهِةْ الشَرْقِيَةْ

وقد نجح الشعب الجزائري في الحصول على الحق بفضل عزمه على استرجاعه منذ وطئت أقدام الاستعمار المحتل أرضنا وكان ثمنها هو استشهاد المليون ونصف شهيد حيث ذكرت الأغنية الشعبية هذا النصر بقولها : (51)

طْلَعْنَا فِيْ المَيْدَانْ　　وِالضَوْ عْلِيْنَا بَانْ

تَحْيَا الجَزَايِرْ وِلِيْ كَانْ كَانْ

ارْبِحْنَا وِاتْهَنِيْنَا　　وَأَدِيْنَا الإِسْتِقْلاَلْ

اتْهَنِيْنَا بِبْلاَدْنَا وِوْلاَدْنَا وِبْنَاتْنَا　　رَاهِمْ عَلْقُوْا لَعْلاَمْ

تَحْيَا الجَزَايِرْ وِلِيْ كَانْ كَانْ

سادسا-نبذ الاستعمار وتذكر جرائمه :

تحدثت الأغاني الشعبية الثورية عن بعض نماذج الظلم والغبن لأهل منطقة القاعدة الشرقية، لأن اكبر العلميات العسكرية نفذ من طرفهم، نذكر من بينها : (52)

يَا شُوْفُوْ الدَمَارْ　　　　كِيْ نَطِقْ حَتَى لِحْمَارْ

فْرَانْسَا تَحْرِقْ فِالدْوَارْ　　　　وِتْقُولْ نَحْكِمْ فِالجُنْدِيَةْ

يَاوْ قَدَاهْ نْفكَرْ فِالجَزَايرْ عَـادِتْ حَيَـةْ
دَمْ الشُبَانْ يْقَطِـرْ مْبَزَعْ فِيْ كُـلْ ثْنِيَـةْ.

وفي موضوع آخر : (53)

فْرَانْسَا يَا الغَدَارَةْ غْدَرْتِيْنِـيْ وَأنَا صْغِيرْ
شَرِبْتِلِيْ لِمْرَارْ لَوْ كَانْ رَبِيْ لِكْبِيـرْ
خَلِيْتِيْنِـيْ مَارَةْ نْوَكِلْ رَبِيْ لِكْبِيـرْ

تجسد هذه المقاطع آثار الظلم والغبن الذي سلطته فرنسا على الجماهير الشعبية بفعل القتل والتعذيب والتنكيل، فالقلوب حزينة، وجريحة، والدماء تسيل وكأنها جدول ماء، لكثرة استفحال الموت .

وفي أغنية أخرى نجد أيضا صور حية دالة على الحقرة وهي تقول : (54)

وَاشْ نِحْكِيلْكُمْ وَاشْ انْقُـولْ عَدِيْنَا اِسْنِينْ فِيْ أَشَدْ الـهُولْ
قَدَاهْ وَاحِدْ فِيْنَا بْقَا مَهْبُولْ طُوْلْ حْيَاتُو فِيْ حِيْرَةْ
جِيتْ نِحْكِيْلْكُمْ يَا لِخْوَانْ قَلْبِيْ مْعَمِرْ بِالإِيْمَانْ
كِيْفَاشْ قَاوِمْنَا لْعِدْيَانْ أَهْلْ الغِيْرَةْ وِالمَكْرَةْ
جِيتْ نِحْكِيْلْكُمْ يَا كِرَامْ كِيْفَاشْ شَعِبْنَا صْمَدْ وْثَارْ
رَغْمْ التَعْذِيبْ وضَرْبِ النَّارْ قُلْنَا لاَ يَا حَضْرَةْ
فْرَانْسا يَا سَامْعِينْ حِسْبِتْنَا سَرَاقِينْ
مَا عِنْدْنَا حَتَّى دِينْ شُوْفُوْ الحُقْرَةْ

وهنا صاحب الأغنية يحكي ويتغبن كيف مارست فرنسا عليه كل أنواع الاضطهاد والتعذيب وكيف نعتتهم بالسرقة، وقالت لهم أنتم ليس لكم دين ولا مبادئ تحكمهم .

ونجد أيضا في موضوع آخر : (55)

الطَيَارَةْ لِدُورْأَيْ أدُورْعلَـى دَمُوْا أَدَاتُوْا هُوَ وْخَلِتْ الـهَـمْ فِيْ أُمُـوْ
الطَيَارَةْ لِدُورْ أَيْ اِدُورْ عْلَـى افَادُوْا أَدَاتُوْا هُوَ وْخَلِتْ الـهَمْ فِيْ وْلاَدُوْا

الطَيَارَةْ لِدُورْ أَيْ ادُورْ عْلِيْـهْ   قِتْلِوْا فَرْدْ أُخَيْ أُوْ قَصُوْلُوْا وُذْنِيـهْ
الطَيَارَةْ لِدُورْ أَيْ ادُورْ عْلَى عَرْشُو   قِتْلُوْا فَرْدْ أُخَيْ وقُعْـرُوْلُو كَرْشُوْا

وهنا تبدو لنا صورة غبن أحد الأسر التي أستشهد فرد منها ، والصورة البشعة التي قتل بها ، وتظهر لنا أيضا صورة التعذيب التي تلقاها من طرف المستعمر الغاشم.

سابعا-احترام المواطنة وتثمين العلاقات الاجتماعية :

إن الثورة الجزائرية و الظروف القاسية التي عاشها الشعب الجزائري ، أثرت في تطور الأغنية الشعبية، فبعد أن كانت تصور المعارك الحربية أصبحت تصور انتكاسة هذه المعارك و أثارها في الحياة و مجالاتها المختلفة فقد فاضت الأغنية الشعبية في أعماق المجتمع وصورته العلاقات الاجتماعية و من مضامينها الأم التي اكتوت بنار الفاجعة على ولدها : (56)

لُمِيمَةْ تِبْكِيْ تِبْكِيْ وِتْنُوحْ   قَالِتْ أَدُوْلِيْ وْلِيْدِيْ مَاعَادْ أَيْرَوَحْ
لُمِيمَةْ تِبْكِيْ تِبْكِيْ وِتْنُوحْ   قَالِتْ ضَاقِتْ لَحْوَالْ وْفَرِجْ يَارَبِّيْ

و لقد كشفت الأغنية الشعبية عن حقيقة الأم و حالتها التقصبية التي امتلكها الواقع بالأمة وجراحه ومزقتها ظروف الحياة القاسية : (57)

نِبْكِيْ وِ نْهَاتِيْ وِنْلَقِطْ فِيْ القُشْقَاشْ   عْلَى وْلِيْدِيْ ابْطَا مَا جَاشْ
نِبْكِيْ وِنْهَاتِيْ وِ انْدَورْ فِيْ الدُوَارْ   عْلَى وْلِيْدِيْ أَدُوهْ الثُـوَارْ

وفي موضع أخر صورت الأغنية الشعبية لوعة الحزن والفراق والعواطف الجياشة المليئة بالأحزان والآلام عند سماعها لخبر وفاة فلذة كبدها فتقول الأغنية : (58)

نِبْكِـيْ وِنْهَاتِـيْ وَاشْ اللَّـيْ بِيَا   عْلَى وْلِيْدِيْ رَاحْ وْخَلاَلِيْ القَشَابِيَةْ
نِبْكِـيْ وِنْهَاتِـيْ وَاشْ اللِّـيْ بِيَا   عْلَى وْلِيْدِيْ قِتْلُـوهْ مْعَ لِعْشِيَةْ

ان فراق الأم لولدها هو أكبر فاجعة لها فالأم ترضى أن يصيبها مكروه هي و لا يصيب ولدها لأنها قد إختصها الله سبحانه و تعالى بالعطف

و الحنان و صفة الأمومة التي تتمناها أي امرأة ، و عليه فليس بالهين على أي أم في الدنيا أن تفقد قرة عينها، وتصف الأغنية الشعبية حرقة الأم التي أصابتها جراء فراق إبنها: (59)

نِبْكِيْ ونْهَاتِيْ تْحُرْقُوْا كْبِيْدَاتِيْ   عَوْلِيْدِيْ مْمُوْ عِيْنَيَا

وفي كل مرة كانت الأغنية الشعبية تصور معانات الأم وصورت الحسرة والندم التي كانت تعيشها لفراق فلذة كبدها، ولقد تعددت أسباب الفراق كأن تأخذ فرنسا شباب الجزائر لخدمتها حيث تقول الأغنية: (60)

الرُوْمِيْ لِقْصِيرْ يَا مَامَا   الرُوْمِيْ لِقْصِيـرْ
دَالِيْ وْلِيْـدِيْ وبْقِيتْ   وْخَلاَنِيْ صْغِيـرْ
الرُوْمِــيْ الحَلُوفْ   الرُوْمِي الحَلُوفْ
دَالِـيْ ولِيْـدِيْ   وْعِيْنِــيْ تْشُوفْ

وتقول الأغنية في موضع آخر(61):

يَارَبِّــيْ سِيْدِيْ   وَاشْ عْمَلتْ أَنَا وِوْلِيْـدِيْ
رَبِيْتُــوْا بِيْدِيْ   وَ أدِ تْهُوْلِيْ الدَوْلَةْ الرُوْمِيَةْ

بالإضافة إلى ما قلناه عن معانات الأم لفراق ابنها فإننا نجد صنفا آخر من النساء اللواتي اكتوين بنار البعد والفراق وهن الزوجات، فالزوجة أيضا كانت هي الأخرى تحمل من عذاب الفرقة عن زوجها الذي قبض عليه من طرف السلطات الفرنسية إثر الوشاية التي يقوم بها عملاؤها عندما يكشفون أمرا من يعمل لصالح جيش التحرير الوطني أو يشكون مجرد الشك في أمره : (62)

وَ اللهْ يَاكَافْ بُوْعَبَادْ   مَاذَا فِيْكْ مِنْ بِيْعَـاتْ
أَدِيْتِيْلِيْ سِيدْ الرِجَالَةْ   وَ أَنَا اللِيْلَةْ وِينْ نْبَـاتْ

وفي موضع آخر تقول : (63)

آهْ يَا جْبَلْ بُوحَجَـارْ   يَعْطِيكْ حْرِيْقَــةْ بِالنَّارْ
أَدِيْتِيْلِيْ مُوْلَا بِيْتِــيْ   وْخَلِيْتِيْلِــيْ لِوْلاَدْ صْغَارْ

وتتواصل معاناة المرأة دائما لفراق أحبتها، فالمرأة قبل أن تكون زوجة وأما هي أخت وهي منبع العاطفة والأحاسيس ، وقد حملت دائما عذاب الفراق جراء الاستعمار الغاشم الذي عمل على نشر الحزن والالم ، وما كان أمام الأخت إلا ان تعبر عن ذلك الألم الذي يخترق صدرها وتصبه في قالب الأغنية الشعبية ومن أمثلة ذلك تقول:[(64)]

مَا نِرْكِبِشْ عْرُوسْ وْمَا نِدِيشْ القَاطُوْ
نَحْزِنْ عْلَى وِلِدْ أُمَا لِـيْ دْفَنْتُوْا بِيْدَيَا

فهذا المقطع يبين لنا شدة حزن و ألم الأخت على فراق أخيها ، بحيث نجدها تتوعد بعدم الزواج حزنا عليه، و في موضع آخر تقول : [(65)]

خُوْيَا فَارِحْ بِالدِنْيَا وْيَلاَ دَارِتْ بِيهْ
وْسِـيْ يَالْمِيْمَةْ وْسِيْ مَاتِبْكِيْـشْ
وْلِيْـدِكْ مُجَـاهِدْ رَايَحْ مَايْوَلِيشْ

و هذا المقطع وإن دل على شيء فإنه يدل على أن الأخت رغم الحزن الذي يعتريها إلا أنها بقيت صامدة.

ونلحظ كذلك تفجع البنت ، فتوجه صرخة حزينة، وهي صرخة لوم و زجر للعدو طالبة منه أن يكف أيديه عن سفك دماء أفراد أسرتها : [(66)]

الطَيَارَةْ الصَفْرَا احِبْسِيْ مَا تُضِرْبِيشْ
أَنَا عِنْدِيْ فَرْدْ أُخَيْ لُمِيْمَـةْ مَاتَضْنِيْشْ

الـهوامش:

1- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، د.ت، ص237.

2- ألكسندر هجرتي كراب، علم الفلكلور، ترجمة :أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، دار الكتاب العربي، القاهرة،1967، ص 253 .

3- فوزي العنتيل، بين الفلكلور والثقافة الشعبية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1978، ص247 .

4- أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968، ص222.

5- عبد الأمير جعفر، الفن الغنائي في الخليج العربي، وزارة الثقافة و الإعلام، دار الجاحظ، بغداد، 1980 ص11 .

6- مجدي محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية و الغربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر، 2008، ص109.

7- ينظر: شوقي ضيف، الشعر و طوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف ،القاهرة ،ط 2، د.ت، ص 05.

8- إبراهيم ملحم، التراث والشعر، عالم الكتب الحديث، إربد، بيروت، 2010، ص 21 .

9- سليمان نور، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرير، دار الملايين، بيروت، ط 1، 1981، ص 128.

10-مدونة الأغاني الشعبية، الراوية : حدة بوطبة 58 سنة، القالة، شهر أفريل 2013.

11-نفسه، الراوي : محمد سلمي77 سنة، الزيتونة.

12- نفسه، الراوية : حوة بوغراف 79 سنة، الريغية.

13- نفسه، الراوية : حدة بوطبة 58 سنة، القالة.

14- نفسه، الراوي : ربح هنشيري 72 سنة، حي 200 مسكن البسباس.

15- نفسه، الراوية : خضرة سلطاني 75 سنة، الزيتونة.

16- نفسه، الراوي : محمد سلمي77 سنة، الزيتونة.

17- نفسه، الراوي : السبتي بوعالية 68 سنة، بوقوس.

18- نفسه، الراوية : خضرة سلطاني 76 سنة، الزيتونة.

19- نفسه، الراوي : التونسي مويسي 70 سنة، بوقوس.

20- نفسه، الراوية : خضرة سلطاني 76سنة، الزيتونة.

21- نفسه، الراوية : زينة زيتي 48 سنة، بن مهيدي .

22- نفسه، الراوي : لخضر بوعالية 72 سنة، ماكسة بوقوس.

23- نفسه، الراوية : ربح هنشيري 72 سنة، البسباس.

24- نفسه، الراوية : خضرة سلطاني 76 سنة، الزيتونة.

25- نفسه، الراوية : حوة بوغرافة 79 سنة، الريغية.

26- نفسه، الراوي : العايش قواسم 78 سنة، بوقوس.

27- نفسه، الراوية : فضة سالم 82 سنة، عين الكرمة.

28- نفسه، الراوي : لخضر بوعالية 72 سنة، بوقوس .

29- نفسه، الراوية : زواوي العايش 71 سنة، بوقوس.

30- نفسه، الراوي : السبتي بوعالية 68 سنة، بوقوس.

31- نفسه، الراوية : زينة زيتي 48 سنة تاملوكة ناحية قالمة .

32- نفسه، الراوية : مويسي التونسي 70 سنة، تاملوكة ناحية قالمة.

33- نفسه، الراوية : حدة بوطبة 58 سنة، تاملوكة ناحية قالمة.

34- نفسه، الراوية : يمينة لوامي 76 سنة، تاملوكة ناحية قالمة.

35- نفسه، الراوية : يمينة لوامي 76 سنة، تاملوكة ناحية قالمة.

36- نفسه، الراوية : ربح هنشيري 72 سنة، البسباس.

37- نفسه، الراوية : ربح هنشيري 72 سنة، البسباس.

38- نفسه، الراوية : ربح هنشيري 72 سنة، البسباس.

39- نفسه، الراوية : ربح هنشيري 72 سنة، البسباس.

40- نفسه، الراوية : ربح هنشيري 72 سنة، البسباس.

41- نفسه، الراوية : ربح هنشيري 72 سنة، البسباس.

42- نفسه، الراوية : العايش قواسم 71 سنة، بوقوس.

43- نفسه، الراوية : زينة زيتي 48 سنة، بن مهيدي.

44- نفسه، الراوية : ربح هنشيري 72 سنة، البسباس.

45- نفسه، الراوية : سلمي نخلة66 سنة، مشتة سناني حسن عين الكرمة.

46- نفسه، منقولة عن طريق السماع ، حدة بوطبة 58 سنة، بوحجار ناحية سوق اهراس.

47- نفسه، الراوية : صالحة تريدي 80 سنة، بوحجار ناحية سوق اهراس.

48- نفسه، الراوية : حدة بوطبة 58 سنة، بوحجار ناحية سوق اهراس.

49- نفسه، الراوية : حدة بوطبة 58 سنة، بوحجار ناحية سوق اهراس.

50- نفسه، الراوية : محمد بوعالية 70 سنة، بوقوس.

51- نفسه، الراوية : العايش زواوي 71 سنة، بوقوس.

52- نفسه، الراوي : محمد سلمي 77 سنة، الزيتونة.

53- نفسه، الراوية : خضرة سلطاني 76 سنة، الزيتونة.

54- نفسه، الراوي : محمد سلمي 77 سنة، الزيتونة .

55- نفسه، الراوية : نخلة سلمي 66 سنة، مشتة سناني حسن عين الكرمة.

56- نفسه، الراوية : شهلة سلطاني 76 سنة، النشيعة حمام سيدي طراد.

57- نفسه، الراوية : ربح مباركي 55 سنة، عين العسل.

58- نفسه، الراوية : ربح مباركي 55 سنة، عين العسل.

59- نفسه، الراوية : ربح مباركي 55 سنة، عين العسل.

60- نفسه، الراوية : ياقوتة زديري 66 سنة، البلوط بلدية الزيتونة.

61- نفسه، الراوية : فضة سالم 82 سنة، المرادية الزيتونة .

62- نفسه، الراوي : ربح مباركي 55 سنة ،عين العسل.

63- نفسه، الراوي : ربح مباركي 55 سنة ،عين العسل.

64- نفسه، الراوية : ياقوتة زديري 66 سنة، البلوط بلدية الزيتونة .

65- نفسه، الراوية : ربح هنشيري 72 سنة، البسباس.

66- نفسه، الراوية : ربح هنشيري 72 سنة، البسباس.

صورة البطل في الحكاية الشعبية للمجتمع الورقلي

د. مباركة خمقاني
جامعة ورقلة

الملخص:

الحكاية الشعبية من أقرب الفنون الأدبية التراثية إلى قلب الإنسان بشتى أنواعها المختلفة، كونها ترتبط ارتباطا كبيرًا بالواقع الاجتماعي، فتناولت كلّ ما يمثله الإنسان من خير وشرّ، وحاولت توضيح ذلك من خلال كشف صورة البطل في الحكاية الشعبية لمنطقة ورقلة، سواء كان البطل عاديًا، أو أسطوريًّا، فهو يمثل الأمان والخوف، الشجاعة والجبن، القناعة والطمع،...

Résumé:

Le conte populaire c'est un art littéraire patrimonique le plus proche à l'homme, dans des types differents, comme il est très lié à la réalité sociale, il traite tout ce qui est représenté par l'homme du bien et du mal, nous avons tenté d'expliquer à travers la detection de l'image de le héros dans le conte populaire de la region de Ouargla, le héros soit ordinaire ou légendaire, il representera la peur, le courage, la lacheté, la conviction et la cupidité...

مقدّمة:

كلّ إنسان له موروث شعبي يميزه ويميّز بيئته بمختلف أنواعه كالسير الشعبية، الشعر الشعبي، الأمثال، الألغاز، الحكاية، التي هي موضوع دراستنا.

الحكاية الشعبية هي العنصر الأساسي في التعبير الشفهي لثقافة ما، وهي تقدّم عددًا من الصفات التي ترتبط بهيكل المجتمع الذي تعيش فيه في فترة معيّنة من حياته[1].

والأدب الشفهي بصفة عامة، والحكايات الشعبية بصفة خاصة، ما هي إلاّ عمل إنساني عام شعبي، غير فردي، عمل يشعر به الجميع ويفهمه الجميع فهو إنتاج تلقائي لشعب ما، عمل مجهول المؤلِّف، فهو إنتاج لشخص أو اثنين، ولكن سرعان ما تناولته الجماعة لتعدِّلَه وتملكَهُ، وتضيفُ إليه أو تحذف منه[2].

فالحكاية الشعبية سريعة الانتشار، طويلة المدى، تُعَمِّرْ عبر أجيال عديدة.

والحكاية في اللّغة من المحاكاة حكيت فلانًا وحاكيته فعلت مثله، أو قلت قوله.

اصطلاحا: عرفها برينجولف الفير "Brynjolf Alver" «هي لون من القصص النثري الذي ينتقل شفويًّا من عصور ما قبل التاريخ في هيئة أعداد محدودة من الأنماط التي يتكون كلّ منها من تشكيلة ثابتة من الموتيفات»[3].

وعرفها سعيدي محمد «وصف لواقعة خيالية أو شبه واقعية أبدعها الشعب في ظروف حياته، سجلها في ذاكرته، ورواها أفراده لبعضهم البعض بمرور الأيام، توارثوها فيما بينهم عن طريق المشافهة من أجل المتعة والتسلية»[4].

من سمات الحكاية الشعبية:

- إلقاء أحداث قد تكون واقعية، أو خيالية، وتكون نثرًا أو شعرًا يراعي فيها جذب اهتمام المستمعين والقارئين.
- النص لا يعرف مؤلفه، ويتم إيصاله شفويًّا.
- تستند لوقائع حدثت بالفعل، واكتست نوعًا من البطولة، أو تكون خيالية.

يضاف إليها: العراقة، السيرورة التي تعتمد أساسًا على الشفوية[5].

والحكاية الشعبية ترتبط بالواقع الاجتماعي بكلّ أبعاده لكن هذه الواقعية ليست محصّنة، إذ تكثر فيها الصدفة كما أنّها قد تكون حكاية الحيوان سواء أليف أو حيوان خُرافي وهناك حكايات خرافية خيالية[6].

البطل يمثل الدعامة الأساسية في الحكاية الشعبية لمنطقة ورقلة:

تجمع معاجم اللّغة العربية على المعنى الذي تفيده كلمة بطل وهي صفة الشّجاعة الفائقة هي الصفة البارزة فيه[7].

وورد في لسان العرب بأنّ البطل: هو الشّجاع...وقيل إنّما سُمِّي بطلاً لأنّه يُبطل العظائم بسيفه فيبهر بها، وقيل: إنّما سمِّي بطلا لأنّ الأشدّاءَ يَبْطُلُون عنده، وقيل: هو الذي تبطل عنده دماءُ الأقران، فلا يدرك عنده ثأْرٌ من قومٍ أبطالٍ[8].

فالبطل هو الذي يعرّض نفسه للمخاطر والمهالك.

اصطلاحًا:

البطل هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، وتُؤثّر هي في الأحداث، أو تتأثر بها أكثر من غيرها، من شخصيات في العمل القصصي، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصّلة[9].

وعرّفها شوقي ضيف «هي الغلبة على الأقران، وهي غلبة يرتفع فيها البطل عمن حوله من النّاس العاديين ارتفاعًا يملأ نفوسهم له إجلالاً وإكبارًا، وقديمًا كان البطل في القبيلة وفي عهود الحياة الأولى للأمم، يعدّ شخصًا مقدّسًا»[10].

فميزته لا تقتصر على الشجاعة فقط، بل له مواقف أخرى أهلته للبطولة. فلهُ أهمية بالغة في أي عمل أدبي وحضوره يكون قوي وهذا ما سنراه في التراث الشفوي.فالبطل في الحكايات الشعبية هو عصب الحياة، وهو الذي يقرّر امتداد الحياة، فالحدث فيها تابع للبطل، وليس البطلُ تابعًا للحدث، فموضوع الحكاية هو البطلُ أوّلاً وأخيرًا[11].

والبطل في الحكاية يمكن أن يكون أي شخص في المجتمع، ومن الممكن أن يكون كلَّ شخصٍ، حيث تتمحور الحكاية حول الإنسان الشعبي، وتستخدم ما يفيدها من عناصر أسطورية وخرافية، إنّ مهمة البطل الشعبي هي الكشف عن الطريق المؤدي إلى النجاح وإن كان وعرًا، وتقتضي مهمته هذه أن يأتي بالخوارق والمعجزات وأحيانًا بأشياء غير عادية، أو مألوفة، فهو ساحر بكلماته وأفعاله، بحياته أو بموته، وأمّا الذين يقفون في وجهه، فإمّا يتغلب عليهم، أو يطيح بأعناق قاتليه حتى ولو بطريقة ما، بعد مماته[12].

إذن هو صراع من أجل الانتصار.

اعتمد الباحث على مجموعة من الحكايات الشعبية بمنطقة ورقلة لبيان صورة البطل فيها.

الحكاية الأولى والتي عنوانها "**وديعة مشتة السبيعة**" تدور أحداث هذه الحكاية حول بنت وإخوتها وسميت وديعة مشتة السبيعة لأنّها لما ولدت تفرق إخوتها وذهبوا من بيتهم بسبب خداع زوجة عمّهم لما رفعت المنجل الدّال على الولد، بدل رفع المغزل الدّال على البنت، لما كبرت بدأت رحلة البحث عن إخوتها، وما جرى لها في رحلة بيتها حيث صارت خادمة أو عبدة، زد على ذلك المشاكل التي واجهتها مع زوجات إخوتها اللواتي دبرن لها حيلة بوضعهم بيضة الأفعى في الأكل ممّا كوّن لها عذابًا لوحدها في الصّحراء، بعدما غادروا المكان لأنهم لم يستطيعوا أخد وديعة بسبب ما تعانيه،حيث لم يستطع حتى الجمل حملها ولم يقو على الحركة. وأخيرًا وجدت من يساعدهافي التخلص من بيضة الأفعى، وتزوج منها وأنجبت له حبحاب وانتهت الحكاية بعودة إخوتها وانتقامهم من زوجاتهم بقطع رؤوسهن بالسيف ويعود الجميع إلى أمّه وأبيه.

بدأت هذه الحكاية بميلاد البطل، وميلاده في الحكاية الشعبية من أهمّ المظاهر التي استرعت الباحثين في مجال الأدب الشعبي، وذلك لارتباطها بالتراث الأسطوري الإنساني ويظهر هذا خاصة في أكلها لبيضة

الأفعى، ممّا ساهم في انتفاخ بطنها بحيث لم تعد تقوى على الحركة ممّا جعلها تمكث لوحدها في الصحراء مدة طويلة.

وحكاية البطل من مولده حتى يحقق غايته إنّما هي تعبير عن سيطرة النموذج الأصلي الذي يدفع الإنسان إلى الوصول إلى الكمال.

فمرحلة الميلاد أهمّ مرحلة، فيها تتحدّد خطوط المستقبل وما هو الطريق الذي يسير فيه. وهو اجتماع الأسرة من جديد.

- الحكاية الثّانية: لانجة ويوسف:

تدور أحداث الحكاية حول لانجة التي وقعت في ورطة مع الغول التي هي في منزله لخدمته وخدمة إخوته، لما عاد يوسف من السفر قرّر البحث عن لانجة للزواج بها، علمًا أنّها كانت تتميّز بجمال خارق ففي سبيلها يوسف يتحدى كلّ الصّعاب التي تواجهه في بلاد الأغوال والأهوال، ويعثر عليها بإرشاد عجوز تسكن هناك، ويخططان للهرب من الغول، فينجحان في ذلك لكن يقع يوسف في مأزق بعدم تصديقه للغول ويبقى في بطن الطير، وتبقى لانجة التي تحولت إلى كلبة (سلوقية).

وتتوالى الأحداث وتنتهي بزواجهما.

نلاحظ في هذه القصّة صورة البطل "الغول" أو ما يسمّى بالبطل الأسطوري فهو متوحش يملك سلطة على الإنسان ومقدرة خارقة إلى درجة أن دعواته تستجاب في تحول ابن عمّ لانجة (يوسف) إلى طير، وتحول لانجة إلى حيوان من جراء دعوة الغول عليهما، لأنّ البطل الأسطوري عادة ما يمتلك قدرات خارقة تعينه على إنجاز المهامّ الصعبة إلى جانب أنّه يتسم بجانب الخفّة والانتقال بحرية وسرعة فائقة من عالم إلى آخر، كما أنّ الغول سُخرت له قوى الطبيعة كالحجرة التي ضربته على رأسه ليستفيق ويتفطن لهروب لانجة.

الحكاية الثالثة:بقرة اليتامى:

موضوع الحكاية: يحكي معاناة يتيمين عائشة وعلي كانا يعيشان في أسرة سعيدة، لكنّها انقلبت لأحزان بعد وفاة والدتهما، في البداية تزوج والدهما

بزوجة تساعده على تربية الأبناء، فكانت تعاملهما بلطف لكن بعدما ولدت ابنتها "جوهر"، صارت تحت وطأة زوجة أبيهم، كل ما هو جيّد من الأكل لابنتها، وما يتبقى لليتيمين، فلجأ اليتيمان إلى بقرة يشربان من حليبها وعندما علمت زوجة أبيهما بالأمر أمرت ابنتها أن تفعل الشيء نفسه ممّا أدى بجوهر إلى العمى جراء ضرب البقرة لها، فأمرت هذه الزوجة بذبح البقرة التي جعلت ابنتها عمياء.

عنوانها: اسم حيوان يوضح الدور الذي لعبته البقرة اتجاه اليتامى وذلك بتعويضهم عن حنان أمّهم.

نلاحظ أنّ موضوع الحكاية يعالج الواقع الاجتماعي وهو صراع زوجة الأب مع أبناء زوجها لكن نجد جانبًا يغلب عليه وهو الجانب الخرافي كتحول فضلات البقرة إلى تمر، وجود الطامة وهو حيوان ذو سبعة رؤوس.

فزوجة الأب شريرة، والأمّ دائمًا طيّبة فهي تتحوّل إلى حيوان يحمي الأطفال ويدافع عنهم[13]، وهي هنا البقرة أو بقرة اليتيمين، والتي كان مصيرها الذبح.

وفي الأخير نجد أنّ الحكايات الشعبية مخزّنة في ذاكرة الشعوب، ناقلة لخلاصة تجارب هذه الشعوب بما تحققه من أهداف أو من متعة، لكن هذه المتون الشفوية تركت لتواجه احتمالات النسيان والاندثار ، فهي كنوز ثقافية، غابت فيها الدائرة التي يقيمها الأحفاد حول الجدة، لذلك الدعوة مفتوحة إلى تسخير التكنولوجيا لخدمة هذا التراث الشعبي والمحافظة عليه.

---

[1]- غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1997م، ص: 5.

[2]- نفسه، ص: 6.

[3]- ينظر: حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص: 73.

[4]– سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 58.

[5]– ينظر: حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، ص: 73.

[6]– ينظر: نفسه، ص: 75، 8.

[7]– الفيروز الأبادي (محمد بنُ يعقوب)، القاموس المحيط، مكتبة الباني الحلبي، مصر، ط2، 1952م، مادة (بطل)، ص: 1249.

[8]– ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1408هـ–1988م، مادة (بطل)، 56/11.

[9]– ينظر: عبير حامد محمد العويضي، صورة البطل في القصة القصيرة السعودية، ماجستير، تخصص: أدب ونقد، إشراف: أد إبراهيم بن عبد الله البعول، 1435هـ/2014م، ص: 9.

[10]– شوقي ضيف، البطولة في الشعر العربي،دار المعارف، مصر، دط، 1982م، ص: 9.

[11]– ينظر: المذكرة، ص: 16.

[12]– أحمد شمس الدين الحجاجي، البطل في الحكاية الشعبية، www,storfimes ?com/ ?+2786274.

[13]– غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، ص: 69.

ضوابط منهجية في آليات إجراء المقابلة

الشخصية في الرواية الشفوية

أ. الجباري عثماني

جامعة الوادي

توطئة:

يبدو أن أهمية التراث الشفاهي واستعماله كمصدر في مختلف مجالات العلوم الإنسانية والأدب، تزداد في الآونة الأخيرة، ويلقى رواجًا في الأوساط العلمية. ولعل ما أخّر دخوله إلى دائرة التاريخ مثلا؛ أن المؤرخين ينظرون إلى ذلك التراث نظرة غير جدية، ويعدّونه ضربًا من الفنون الشعبية التي لا يمكن الركون إليها. ويُعد المنهج الشفوي أداة مهمة في تسجيل الشهادات الحية، حول قضايا مختلقة تهم حياة جميع الناس، وهو أحد طرق البحث التاريخي، يعزز التعددية في تناول الخبر التاريخي، غالبا ما يكون مستبعدا من المصادر الأرشيفية المكتوبة، ويمكن له أن يرقى إلى منهج علمي يسعى إلى تحويل الرواية الشفوية إلى نصوص محفوظة؛ باستعمال الوسائل والتقنيات الحديثة لتوثيق الأخبار الماضية، من خلال تدوين الوقائع التاريخية على أسس علمية متينة، ونستعين في ذلك على آلات التسجيل بالصوت والصورة، وتساهم هذه التقنيات الحديثة في عملية تطوير مصادر التاريخ الشفوي، وإعطاءها المصداقية اللازمة؛ حتى تكون في متناول الباحثين.

ويعتمد هذا المنهج بالأساس على إجراءات بحثية، نقطتها المحورية المقابلات المباشرة بين الباحث وأصحاب الشهادات، أي الفاعلين التاريخيين، والتي تساعد لا محالة على تنشيط الذاكرة؛ بغية استنباط المعلومات اللازمة ليتم التدقيق فيها والتأكد من صحتها، مع مقارنتها بالمصادر الأخرى. إن المنهج الشفوي هو الذي ينتج التفاعل بين النص المكتوب والرواية الشفوية، لتجاوز الضعف الملحوظ فيهما. إن التاريخ الشفوي هو منهج بحث متعدد التخصصات، يخص جل العلوم الإنسانية التي تفتح المجال لمقاربات إشكالية جديدة ومعقدة[1].

ومن دعائم التاريخ الشفوي المقابلة الشخصية؛ فهي جزءاً من منهجيات البحث في التاريخ الشفوي، ولعل التزام الباحث بتنفيذها حسب الأصول؛ يُعد فائدة كبيرة له في مختلف

جوانب لقاءاته بالرواة فيما بعد. بل إن المقابلة الشخصية، أو ما يُسميه بعضهم **بالتاريخ الحي**؛ لأجل تسجيل النص الشفاهي، توضح أبعادًا نفسية وإنسانية لا يمكن الوصول إليها من خلال النص المكتوب[2]. ومن منطلق أن المقابلة الشخصية ليست لقاءً صحفياً، بل هي مقابلة تاريخية لها أسس وعناصر يجب أن تُتبع وتنفذ من أجل الوصول إلى الحقيقة التاريخية، نحاول في هذه المساهمة أن نستجلي الهدف من المقابلة، ونوضح قدر الإمكان منهجية تنفيذها في التاريخ الشفوي، من خلال الفقرات الآتية.

1- الرواية الشفوية، الأسس والمميزات:

الرواية لغة: الذي يأتي القوم بعلم أو خبر فيرويه، كأنه أتاهم يريهم من ذلك[3]. والرواية الشفوية اصطلاحاً: هي ما تتناقله الأجيال شفاهيةً من أحداث مضت وانقضت. تهتم الدول والشعوب بدراسة تاريخها القديم والوسيط والحديث؛ لأن الشعوب التي ليس لها تاريخ، ليس لها حضارة، ولا أصول، ولا جذور، وتفتقر إلى الأسس الحضارية، فالتاريخ يعكس الأوجه المختلفة للأنشطة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وهو مرآة الحياة،[4] وتزداد أهمية الدراسات التاريخية للتعرف على الحاضر، والتنبؤ بالمستقبل، من خلال الاستفادة من خبرات الماضي.

وقد ظهر نوع من الدراسات التاريخية عُرف باسم (التاريخ الشفوي) وهو عبارة عن، تسجيل ذكريات الناس وتجاربهم في الماضي القريب بطريقة تختلف عن المادة المكتوبة، معتمدًا على المحادثة المنضبطة بين شخصين، وتأخذ المحادثة شكل المقابلة. أو هو عبارة عن مجموعة من شهادات الناس حول تجاربهم الخاصة. وهو بذلك ليس فلوكلورًا، أو ثرثرة، أو إشاعة، بل مصدر تعزيز للمادة التاريخية المكتوبة المتوفرة لدى المؤرخين. يرتكز التاريخ الشفوي على الرواية التي يتم الحصول عليها من خلال المقابلة، وللمقابلة عدة مكونات هي: المقابل، والراوي، والأسئلة، ووسائل التسجيل. ويعتمد التاريخ الشفوي على الذاكرة الإنسانية والكلمة المنطوقة، وتدرس الرواية الشفوية أمرين هامين هما[5]:

- التراث الشفوي: وهو دراسة الماضي البعيد من خلال الروايات الشفوية عبر الأجيال، أو جيل واحد على الأقل، بين أفراد العائلة، والجيران، وزملاء العمل، والمجتمع، والحديث عن القصص والمواقف، والتجارب، وأيام زمان.

- تاريخ الحياة: وهو دراسة الماضي القريب، من خلال روايات الأفراد وذكرياتهم من أحداث حياتهم، وخبراتهم، ومشاهداتهم، أو تلك التي شاركوا فيها.

إن جزءًا كبيرًا من التاريخ الحقيقي للأمم هو في الجانب الشفهي، والذي يهمله الكثير من الكتاب الذين حصروا التاريخ في الجنبة السياسية لا أكثر، عبر تركيزهم على تاريخ الحكام، والخلفاء، ورؤساء الدول، والأمم السابقة واللاحقة، وما يدور حولهم من أحداثٍ سياسية، أو حروب ومعارك، ولا يقومون برصد أو توثيق ومعالجة ما يدور داخل المنازل والأحياء، أو فيما بين الناس وداخل المجتمعات، أو ما يُسمَّى حديثًا (الشوارع الخلفية). إن هناك قسمًا من الشعوب، أو المجتمعات؛ والذين يُسمَّون، بالمحجوبين عن التاريخ، لا تستطيع كتابة تاريخها بنفسها لعدة أسباب منها؛ البدائية التي تعيشها، أو الأمية التي تطغى عليها، أو طبيعة الأعمال التي تقوم بها، كعمال المناجم، والبسطاء من المزارعين، وقاطعي الأشجار، أو الحرفيين التقليديين؛ ولذلك فإن هذا التاريخ الشفهي يسهم في توثيق هؤلاء، ويكشف للبشرية جوانبَ ربما تبقى غائبة عن الوعي التاريخي لولا التاريخ الشفهي[6].

إنَّ من يظنُّ أن الروايات الشفهيَّة لا تصلح وثائق ومستندات لدراسة التاريخ، قد يتراجع عن رأيه إذا تذكَّر أن أغلب الوثائق المدوَّنة كانت في الأصْل روايات شفهية متناقلِة قبل أن تُدون، وعلى هذا الأساس فإن الوثائق الشفهيَّة لا تقلُّ أهميَّة عن الوثائق المدوَّنة، ولا تتفوَّق الأخيرة على الأولى، إلا بكوْنِها تخضع لطرُق متعدِّدة للتأكُّد منها، وخلوِّها من التَّزوير، ولكن ليس من الصَّعب أن نضعَ ضوابط مُماثِلة لإثبات صحَّة الوثائق الشَّفهية قبل تسجيلها، بواسطة آلات التَّسجيل أو تدوينها[7].

وللرواية الشفوية مميزاتها، التي تجعل منها مصدرا إضافيا مهما في البحوث العلمية، من خلال ما يتوفر فيها من عناصر، وأهمها، أولا: المعلومات التي يتحصل عليها الباحث من الرواية الشفوية والتي تغطي جوانب واسعة ببحثه، وتزوده بمعلومات لم تكن لتخطر على باله، في كونها تدخل ضمن موضوع بحثه. ثانيا: تكشف للباحث على جوانب من الصفات الشخصية للأفراد؛ ممّا يمكنه بعدها من إبداء الرأي في مصداقية أحاديثهم. وثالثا: يشعر الأفراد المقابلين بمكانتهم، وبدورهم الذي قاموا به؛ من خلال تلك الأحداث التي يتكلمون عنها. رابعا: المقابلة وسيلة مهمة للرواة الذين لا يعرفون القراءة والكتابة، أو الأشخاص كبار السن والمعوقين[8]. وتشكل الرواية الشفوية التي تُوصف بالمصداقية والموضوعية، بلا شك وثيقة تاريخية مهمة، بشرط أنْ تُبنى على عدة أسس يجب التثبت بها،

ومعرفتها عند إجراء المقابلات، أو عند تفريغها، أو عند مراجعتها وتدقيقها، ومن تلك الأسس:

- النظر والرؤية والمشاهدة؛ ونعني بها أنْ يكون الشخص المُقابَل قد رأى وشاهد ونظر مجريات الأحداث.
- المشاركة؛ بحيث أن يكون الشخص قد اشترك في حدث معين، أو كان من صانعي ذلك الحدث، أو كان حاضرا عند وقوع الحدث.
- المعاينة؛ أي أن يكون الشخص قد وقف على عين المكان، وعاين موقع الحدث بعد حدوثه، والتأكد من نتائج ذلك الحدث.
- المساءلة؛ كأن يكون الشخص المُقابل قد قام بتوجيه سؤال إلى عالم أو فقيه، أو قاضٍ، أو مؤرخ، أو مفكر، أو تاجر أو مجاهد وغيرهم.

وتظهر أهمية الرواية الشفوية عندما تطرح جديدًا لم تكتب عنه الكتب والمصادر، مثل القصص النادرة والقضايا التراثية، والوثائق والصور وغير ذلك، كما تعبر عن تاريخ الناس العاديين، أو ما يسمى بالتاريخ الأهلي؛ فهو تاريخ بعيد عن تجاذبات السلطة، أو أخبار الأعيان والمعارك والظواهر الطبيعية، وبالتالي هو تاريخ غير مؤدلج، ويفيض بالأحداث التي يمكن رصدها من ذاكرة الرواة.

وتستعمل الرواية الشفوية في التاريخ المحلي والعالمي، وفي المدارس، والمتاحف، والثكنات العسكرية، والقرية، والمدينة، وعند النساء والرجال، وعند العمال في المصانع والمناجم، وغير ذلك، وبالتالي؛ فإن المقابلة (كتاريخ غير رسمي) تجمع مواد تاريخية جيدة من الجميع، تفيد في صياغة تاريخ مرحلة تاريخية محددة. وتفيد في فهم أعمق للشخصيات التي تتم معها، والتعرف على جوانب كانت غامضة. كما تسعى الرواية الشفوية إلى إشراك الجميع في صياغة وصناعة تاريخ المنطقة في مرحلة ما، فلا يقتصر جمع الروايات عن سن دون سن، أو جنس دون آخر، أو لون دون غيره، بل تتم المقابلات مع أناسٍ ساهموا في صناعة هذه الأحداث التاريخية[9].

2- مفهوم المقابلة لغة واصطلاحا:

تعتبر المقابلة حجر الزاوية للتاريخ الشفوي، ومحور عمله، كما تعد من التقنيات الخاصة بالبحث، والتي يمكن استخدامها في فحص العديد من مشكلات البحث، وفي بعض

الظروف قد تكون المقابلة هي الطريقة الوحيدة المتوفرة للحصول على المعلومات[10]. المقابلة في اللغة: المُواجهة، يقال: قابله: لقيه بوجهه، والشيء بالشيء عارضه، وقابل الكتاب بالكتاب[11]. وفي الاصطلاح: حوار لفظي مباشر هادف وواعي يتم بين شخصين (باحث ومبحوث)، أو بين شخص (باحث) ومجموعة من الأشخاص؛ بغرض الحصول على معلومات دقيقة، يتعذر الحصول عليها بالأدوات أو التقنيات الأخرى، ويتم تقييده بالكتابة أو التسجيل الصوتي أو المرئي[12].

والمقابلة، طريقة يتم فيها سبر غور حياة فرد غير معروف للباحث؛ بواسطة تحفيز وتذكير ذاكرة الراوي حول المعلومات التي ترجع إلى الماضي، أو فيما يتعلق بحياته الشخصية، أو محيطه الاجتماعي، عن طريق طرح أسئلة تمهيدية للأسئلة الرئيسة المتعلقة بشكل مباشر بحياة وآراء ومواقف وقيم المبحوث (الراوي)، وتحدث هذه العملية وجهًا لوجه، وتكون إجاباتهم بشكل شفوي[13]. وتُعرف المقابلة أيضا؛ بأنها تفاعل لفظي يتم بين فردين في موقف مواجهة، حيث يحاول الشخص القائم بالمقابلة أن يستثير معلومات أو آراء أو معتقدات شخص آخر أو أشخاص آخرين، للحصول على بعض البيانات الموضوعية[14]. والمقابلة عموماً؛ عمادها أو ركناها الأساسيان: أولاً، المتحدث. وثانياً، السائل أو المُحاور، ويُعرّف الأول في التاريخ الشفوي بالرّاوي، والثاني يُعرّف بالباحث، هذا بالإضافة إلى الأسئلة، وآلة التسجيل.

في حين المقابلة عند آخر هي: وسيلة شفوية مباشرة، أو هاتفية أو تقنية لجمع المعلومات، يتم خلالها سؤال فرد أو خبير عن معلومات لا تتوفر عادة في الكتب أو المصادر الأخرى[15]. كما يمكن تعريف المقابلة بأنها محادثة موجهة، يقوم بها فرد مع آخر أو أفراد آخرين لاستغلالها في بحث علمي، أو الاستعانة بها في التوجيه والتشخيص للعلاج[16]. والمقابلة أو الاستبار[17] ليست منهجا، وإنما هي أداة من أدوات جمع المعلومات في البحث العلمي، بل وأكثرها استخداما وأحسنها وأفضلها على الإطلاق، خاصة في المجتمعات التي تنتشر فيها الأمية[18].

ومن التعريفات السابقة يمكن القول أن المقابلة هي: "محادثة موجهة يقوم بها شخص (الباحث)، مع شخص آخر (الراوي)، أو أشخاص آخرين؛ بهدف الحصول على معلومات، وذلك بواسطة أسئلة يتم طرحها عليه، وتكون المحادثة بشكل مباشر، وجهًا لوجه، وبشكل شفوي؛ لتصبح مفيدة للبحث العلمي"[19]. وتُظهر المقابلة أيضا، بعض الجوانب التي

لا يلتفت لها التاريخ المكتوب، مثل المشاعر، والأحاسيس، والانفعالات، وما لها من تأثير على رواية الحدث التاريخي، فعندما تسقط دمعته، أو يفرك يديه، أو يكفهر وجهه، يدل ذلك على مدى تأثير الحدث على الراوي.

3- خطوات عملية في تنفيذ المقابلة الشخصية:

الإعداد الجيد للمقابلة الشفوية، هو دون شك مفتاح النجاح في كل مشاريع الرواية الشفوية، ويكتسب هذا الأمر أهمية خاصة من حيث أن هناك فرصة حقيقية وسهلة أمام الباحث، للتأكد من صحة ودقة المعلومات الواردة في المصادر الشفوية؛ لذلك فإن على الباحث الميداني في التراث الشفوي عموما، أن يتبع الخطوات الآتية لضمان الحصول على مقابلات جيدة قابلة للاستخدام والحفظ:

أ- المقابلة التمهيدية:

تعتبر المقابلة التمهيدية(جلسة الاستكشاف)[20] جزءاً من منهجيات البحث في التاريخ الشفوي، وإحدى تقنيات إجراء المقابلات الشخصية الفعلية. وقد جرت العادة لدى الكثير من الباحثين في التاريخ الشفوي على إهمال مثل هذه الجلسة، إذ يُجرون مقابلاتهم الشخصية مع الرواة دون ترتيب وتنسيق مسبق، على اعتبار أن المقابلة التمهيدية هي جهد إضافي لا ضرورة له، وتعزى هذه النظرة من طرف بعض الباحثين في التاريخ الشفوي إلى العجلة والاندفاع، مع أن البحث في التاريخ عامة يحتاج إلى جلد وصبر، فالفضيلة الأساسية في المؤرخ هي الصبر، عملا بالقول: "لا تشتغل بسرعة، واعمل وكأن في الإبطاء فائدة دائماً".

وتعتبر المقابلة التمهيدية اتصالاً أولياً بين الباحث والراوي، وهي فرصة جيدة لإنشاء نوع من الألفة والمودة والثقة بينهما. وبطبيعة الحال فإن هذه العلاقة الوليدة؛ ستلعب دوراً هاماً فيما بعد لتذليل الكثير من العقبات التي قد تعترض سير البحث التاريخي أثناء المقابلات الفعلية التي سيجريها الباحث مع الراوي، كذلك فإن هذه العلاقة الناشئة ستخدم الباحث بشكل كبير، إذ أنه سيلقى تعاملاً وسيجد تعاوناً من طرف الراوي أكثر يسراً ومرونة. وبلا شك فإن طبيعة هذا التعاون وحجمه ونوعه، ستحدده قدرة الباحث على اكتساب مودة الرواي المستهدف، وكذلك براعته في الولوج إلى ذاكرته، فهناك مهارات ينبغي على الباحث في التاريخ الشفوي أن يتقنها في هذه المرحلة؛ كي ينجح في إحداث تقارب ايجابي بينه وبين

الراوي، وهذه المهارات الشخصية والعلمية ينبغي أن يوظفها لهدف واحد، وهو محاولة اكتشاف شخصية الراوي من حيث سلوكه وصفاته وظروفه، فإذا نجح في تحقيق هذا الهدف، يكون قد نجح في صنع مصادره الشفوية؛ وبالتالي يستطيع توظيفها بشكل فاعل لخدمة جوانب بحثه المختلفة، وتوجيهها نحو تحقيق أهدافه المرجوة، ويقول أحدهم: "إنك لا تستطيع أن تؤرخ لعصر إلا إذا ألممت بروحه. ولا تستطيع أن تؤرخ لرجل إلا إذا ألممت بظروف عصره، وتمكنت من الإحاطة بظروفه الشخصية أيضا، حتى أوصافه الجسمية لابد من معرفتها، فهي في كثير من الأحيان ذات أثر بعيد في توجيه فكره وحياته"[21].

والمقابلة التمهيدية، ركناً أساسياً من أركان البحث في التاريخ الشفوي، فلا يصح للباحث في التاريخ الشفوي أن يتغاضى عنها، فيقوم بإجراء المقابلة الفعلية قبل الانتهاء من المقابلة التمهيدية؛ لأن مثل هذا الإجراء الخاطئ سينجم عنه خلل منهجي واضح. وإن أي مقابلة فعلية تنفذ مع الراوي قبل إجراء مقابلة تمهيدية معه، ستكون معرضة للتعثر، وقد يصل الأمر بها إلى الإخفاق؛ بسبب توقع بروز بعض الخلافات حول قضايا مختلفة، كان من المفترض مناقشتها والاتفاق بشأنها مع الراوي أثناء المقابلة التمهيدية، وبسبب توقع ظهور ثغرات وقصور ومغالطات في جوانب من مادة الروايات الشفوية، جراء عدم التحضير والاستعداد لها مسبقاً من قبل الطرفين من الناحيتين العلمية والنفسية. والإجراء الخاطئ من قبل الباحث في التاريخ الشفوي؛ سيفرز نتاجاً مشوهاً ومنقوصاً ومبتوراً؛ ولتجنب ذلك يجب إتباع المنهج السليم في هذه المسألة، وهو إجراء مقابلة تمهيدية حسب أصول البحث في التاريخ الشفوي، وهذه المقابلة من شأنها أن تذلل عقبات البحث، وأن تدفع به نحو تحقيق الأهداف بطريقة موضوعية[22]. وليس كل من يستجيب لأجراء مقابلة شفوية بقادر على إفادة الباحث، ولذلك ينصح بإجراء مقابلة تمهيدية قبل التسجيل للتعرف على الراوي وقدراته. إن مقابلة كهذه وإن بدت عملاً إضافياً فإنها مهمة جداً للأسباب الآتية:

– تعرُّف الباحث بالرّاوي، وتخلق بينهما نوعاً من التآلف والثقة.

– تعطي فرصة للباحث لاختبار معلومات الراوي، وصفاء ذاكرته، وقدرته على الاستذكار، واستعداده للتعاون مع الباحث.

– تساعد الباحث على تعديل اسئلته بحيث تناسب الراوي.

– تعرف الراوي بأهداف البحث، وتتيح له الفرصة لتنظيم أفكاره كي تناسبها.

– لأخذ موافقة الراوي على استخدام الرواية من قبل الجهات المعنية بعد أن تُسجل.

– تُعرّف الباحث على الظروف التي ستتم فيها عملية التسجيل، من حيث توافر الإمكانيات الفنية مثل الهدوء، ومصدر للطاقة؛ ولذلك يفضل ان يجري هذا اللقاء في المكان نفسه الذي ستنفذ فيه المقابلة الحقيقية إن أمكن.

ت– ضرورة اطلاع الراوي على موضوع المقابلة:

من المفيد كثيراً أن يكون الراوي على علم بموضوع المقابلة، والباحث الناجح في التاريخ الشفوي عليه أن يزود الراوي بأمرين خلال المقابلة هما: ملخص عن الموضوع، ومجموعة الأسئلة المقترح طرحها عليه؛ لأن هذا الإجراء سيخدم الباحث كثيراً خلال المقابلة الشخصية الفعلية، حيث سيكون لدى الراوي فرصة للإطلاع على ملخص الموضوع، وعلى مجموعة الأسئلة المقترحة، كذلك سيكون لديه مساحة زمنية مناسبة تمكنه من التحرك فيها؛ من أجل التفكير والتذكر والمراجعة بشكل دقيق ومنظم، ويسترجع أحداث ومواقف لم تكن لتحصل لو تمت المقابلة بشكل مفاجئ ودون ترتيب وتنسيق مسبق.

إن إلمام الراوي بموضوع البحث، سيتضح بشكل جلي خلال المقابلة الفعلية، فتراه يطرح الموضوعات بشكل شمولي دقيق، وقد يوثق رواياته بمصادر مختلفة، ويدعمها بما يملكه من قرائن وأدلة؛ لأن إطلاعه المسبق على موضوع البحث منحه فرصة قوية لتجميع مادة الموضوع وتنظيمها وتبويبها، وبالتالي فإن طروحاته ستكون مفصلة وأكثر موضوعية، كذلك فإن هذه الفرصة ستساهم في تنقية أقواله من الشوائب والزيف، على اعتبار أنه كانت لديه فرصة كافية لمراجعة نفسه ومحاسبتها وتوطينها؛ للإدلاء بما يمليه عليه ضميره، بخلاف لو تمت المقابلة بشكل عفوي، فقد لا تكون لديه فرصة لتنظيم أفكاره ومراجعة ضميره، ومن المحتمل في هذه الحالة أن تكون رواياته عبارة عن ردات أفعال متسرعة ومتهورة أكثر منها حقائق تاريخية، كذلك فإن عرض الموضوع مسبقاً على الراوي أثناء المقابلة التمهيدية، قد يحفزه ويدفعه للبحث عن موجودات ومقتنيات لها صلة بالموضوع، سواء كانت مخططات أو خرائط أو صور أو مستندات أو ما شابه، وإن حدث هذا فهو إنجاز يسجل للباحث، فيكون قد وفر لبحثه قرائن ودلائل تدعم رواياته الشفوية، كذلك فإن هذا الإجراء من شأنه أن يعطي فرصة للراوي لرصد قائمة بأسماء رواة آخرين لهم صلة بالحدث، وهذا الشيء إن تحقق فإنه سيخدم الباحث بدرجة كبيرة، إذ أنه سيوفر عليه جهداً كان سيبذله للبحث عن رواته[23].

ث- **تحديد زمان ومكان المقابلة:**

تمثل المقابلة التمهيدية فرصة كبيرة لتحديد المكان الذي سيلتقي فيه الباحث مع الراوي، وعلى الباحث في التاريخ الشفوي أن يدرك بأن المكان يحتل مكانة خاصة في نفوس الكثيرين، وأنه يعني لديهم أشياء كثيرة، فهو يمثل بالنسبة لهم الماضي بكل ما فيه من صور ومظاهر، لا زالت تعيش في ذاكرتهم وتقتات بها مشاعرهم، فالماضي هو ملهمهم في أيام ضعفهم ويأسهم. ولذلك ينبغي على الباحث في التاريخ الشفوي أن يتريث كثيراً قبل أن يبت في أمر تحديد مكان المقابلة مع الراوي؛ لأن تحديد المكان لا يكون بصورة عشوائية، ولا يكون كالمعتاد في منزل الراوي أو مكان عمله كما يقرر بعض الباحثين[24]، كما أن تحديد مكان المقابلة لا يتم بمجرد التقاء الباحث بالراوي، وإنما يتم الاتفاق عليه بعد أن يكون الباحث قد سار شوطاً في دراسة شخصية الراوي وصفاته وسلوكه وظروفه وواقعه، لأن كشف مثل هذه الحقائق تخدم الباحث بشكل جيد, وتمكنه من اختيار المكان الأنسب للالتقاء بالراوي.

وعلى العموم فإن الاختيار الصحيح لمكان المقابلة الفعلية يعتبر من عوامل نجاحها، ومن أهم المواصفات التي ينبغي أن تتوفر في مكان المقابلة: الهدوء، وعدم وجود أشخاص آخرين غير مستهدفين قد يؤثر تدخلهم في سير المقابلة ومصداقية حديث الراوي؛ "لأن هناك الكثير من الموضوعات التي يتحرج منها الإخباري، بل وهناك ما قد تصل به إلى محاولة إنكاره أو على الأقل تحريفه"[25]. فالراوي إذا وجد نفسه في مكان يأنس إليه، ويشعر فيه بالأمان والهدوء، فإنه سيشعر باسترخاء جسدي وعقلي يساعده على التفكير بشكل سليم ومنظم، وستكون نفسيته في حالة تسمح لذاكرته باسترجاع أحداث الماضي واجترارها. ولذلك يمكن القول أن تحديد مكان المقابلة هو عمل مشترك بين الباحث والراوي، فالباحث له أهداف والراوي له متطلبات، وعلى الباحث أن يوفق بين المطلبين ويقرر المكان بعد موافقة الراوي، وبالرغم من أن الراوي هو الذي يستضيف الباحث لإجراء المقابلة، وبالتالي هو الذي يحدد المكان الذي ستجرى فيه المقابلة، فإن الباحث يجب أن يقرر: هل المكان الذي أعده الراوي مناسباً لإجراء المقابلة أم لا.

وجرت العادة أن يلتقي الباحث بالراوي في منزله أو في مكان عمله، ولعل هذا المألوف سببه النظرة التقليدية تجاه مكان المقابلة، ولكن إذا نظرنا للمكان من خلال عين الباحث المتمرس التي ترقب وتبحث عن كل شاردة وواردة، كي تميط اللثام عن المجهول

وتكشف أسراره، فإن الأمر سيختلف كلياً، وسيصبح المكان ليس مصطلحاً مجرداً، وإنما معنى وقيمة وذكرى عند صاحبه، ولذا يفترض أن يتم اختيار مكان المقابلة بعد دراسة مستفيضة لماضي الراوي وشخصيته وسلوكه وظروفه، فيتم بذلك الخروج عن المألوف وتحصيل غير المألوف، بمعنى قيام الباحث من خلال دراسته لشخصية الراوي خلال المقابلة التمهيدية بتعيين ورصد الأمكنة التي تحتل مكانة خاصة في وجدانه وتربطه بها ذكريات، ومن ثم الاتفاق معه للالتقاء به في إحدى هذه الأمكنة، في محاولة منه للخروج من بين جدران منزل الراوي أو مكتبه الصامتة، إلى جدران ماضيه الناطقة، فيطل من نافذتها على شواطئ الماضي وأطلاله.

كذلك يكون المكان أحياناً سبباً في إفشاء ذكريات طالما ظلت حبيسة نفس صاحبها، ولم يكن يسمح لنفسه من قبل بالبوح بها، لولا أن أرغمته خصوصية المكان على فعل ذلك، فعندما يكون الإنسان موجوداً في مستشفى على سرير المرض، فإنه يكون في مكان يوحي له بضرورة تخليص النفس من قيودها، وكأنه يجري حملة تطهير نفسي، فيصرح بأمور كان يتحفظ عليها سابقاً ويعترف بها بكل موضوعية ونزاهة. وأحياناً يتحدد مكان المقابلة بمحض الصدفة ودون ترتيب مسبق، وقد تتوفر في هذا المكان عوامل مناسبة لعقد اللقاء، وعلى الباحث ألا يفوت هذه الفرصة رغم عدم اختياره لمكان اللقاء وعدم استعداده له، لأن هذه الفرصة قد لا تتكرر مرة أخرى.

فالمكان يعد ركناً أساسياً من أركان المقابلة الشخصية الفعلية الناجحة، وهو يؤثر بشكل كبير على سيرها، وعلى حجم ونوعية البيانات التي يحتفظ بها الراوي، والمكان له خصوصية لدى الكثيرين، فهو بمثابة المفتاح الذي يفتح باباً طالما كان موصداً وعصياً أمام المحاولات المتكررة. وعلماء النفس يستخدمون المكان لتعديل السلوك، كما أن المحققون الجنائيون يوظفونه لاستجواب المشتبه بهم، ولذلك فإن المكان يشكل جزءاً هاماً في حياة الناس، ففيه تكمن ذكرياتهم، وبين ثناياه تختبئ تجربتهم، وعلى أغصانه ترقد مشاعرهم، وعلى صخوره تترسخ أحلامهم، فليس هناك أعظم من المكان لإثارة الذكريات ونفض غبار الزمان عن صفحات الحياة[26].

أما بالنسبة لتحديد زمن المقابلة، فينبغي على الباحث في التاريخ الشفوي أن يرصد أثناء المقابلة التمهيدية الأوقات التي تصلح لإجراء المقابلة الفعلية مع الراوي، لأن اختيار الوقت المناسب يعتبر عنصراً هاماً من عناصر نجاح المقابلة، وليس بالضرورة أن يترك

تحديد الوقت للراوي فقط كما يقرر بعض الباحثين، بل يجب أن يشاركه في ذلك الباحث أيضاً، لأن الباحث له رؤية وهدف من وراء ذلك، فالوقت لدى الباحث يعتبر من تقنيات البحث في التاريخ الشفوي؛ ولذلك فإن توظيفه يعد مهمة ضرورية، ولا سبيل للتعامل مع هذه المسألة ببساطة، وكأن الوقت هو عنصر لا يؤثر على سير المقابلة. كذلك لا يصح للباحث في التاريخ الشفوي أن يجدول مواعيد مقابلاته حسب أوقاته وظروفه، دون مراعاة لظروف الراوي، فهذا إجراء خاطئ يعود بأكبر الضرر على سير المقابلة الفعلية، كذلك يجب على الباحث الابتعاد عن أوقات الراوي الخاصة: كالمناسبات العائلية وساعات العمل والانشغال..[27].

وعلى العموم فإن تحديد موعد المقابلة الفعلية، يعد مهارة في تقنيات البحث في التاريخ الشفوي؛ لأن الوقت يشكل جزءا من ثقافة الإنسان. فالباحث الناجح سيتلمس الموعد المناسب لإجراء المقابلة الفعلية؛ من خلال دراسته لشخصية الراوي ومراجعة ملف حياته، والراوي في الأغلب سيوافقه على اختياره. لأنه سيشعر براحة حيال هذا الموعد، وسيجد في نفسه ميل ورغبة في أن يكون اللقاء في هذا الموعد، وهكذا تكون قد تقاطعت أهداف الباحث مع رغبات الراوي في اختيار الوقت المناسب لتحديد إجراء المقابلة الفعلية. إن اختيار الوقت المناسب يعد من أسس المقابلة الشخصية الفعلية الناجحة، فالوقت عالم كبير، وهناك من يختبئ بين أحضانه مستأنساً بعيداً عن صخب الحياة وهمومها، وهناك من ينتظر عتمته ليرسم ملامح مستقبله، وهناك من يتعلق بأهدابه للعودة إلى الماضي البعيد، وهناك من يحتضن كراسة ذكرياته ليتصفح حنين أحلامه وآماله[28].

ج- ضبط الأسئلة، وطريقة إدارة الحوار:

على الباحث أن يدرس موضوع بحثه من الكتب والمراجع، لِيُكوِّن صورة واضحة تناسب البحث، ثم يبدأ في وضع أسئلة مفيدة ومتسلسلة تسلسلا منطقيًا لتحقيق أغراض وأهداف الدراسة. ويشترط أن يتوفر في هذه الأسئلة الوضوح والموضوعية، وتغطية جميع جوانب موضوع الدراسة، والترتيب المناسب، وأن لا تكون متحيزة، توحي بإجابة معينة، إضافة إلى عدم طرح أسئلة شخصية دقيقة للراوي[29]. وأن تكون من النوع المفتوح، لتتيح للراوي الحديث المفصل عن الحادثة، والأسئلة المفتوحة هي الأسئلة التي تبدأ بكلمات: ما هو، ما هي، لماذا، ما الذي، وبذلك يتاح للراوي الحديث المفصل. أما الأسئلة المغلقة فلا

تناسب التاريخ الشفوي، وهي الأسئلة التي تبدأ بكلمات مثل: ما عدد، متى، كم، لأن هذه الأسئلة محدودة الإجابة.

ومن الإجراءات الضرورية التي على الباحث القيام بها أثناء المقابلة، البدء بحوار مشوق يسمح بظهور الأسئلة بطريقة تلقائية ودون افتعال، ومحاولة إيجاد علاقة بين اهتمامات الراوي وموضوع المقابلة؛ لأن ذلك يشعر الراوي بالارتياح. بدء المقابلة بتقديم بعض الأسئلة السهلة ذات الطابع الحيادي، ثم تتدرج بشكل طبيعي نحو الأسئلة الأكثر أهمية، كالأسئلة الشخصية أو الداعية إلى اتخاذ مواقف. وأن يكون الباحث واضحًا مع الراوي فلا يحاول خداعه فالراوي إنسان ذكي يستطيع تمييز الأمور ولو حاول الباحث خداعه، سيتخذ موقفًا سلبيًا من كل المقابلة. كما يجب عدم إجهاد الراوي بالأسئلة الكثيرة، وعدم إعطائه الفرصة لإدارة المقابلة والسيطرة عليها، والإصغاء الجيد للراوي وتشجيعه على الاستمرار بالحديث، وذلك من خلال الإيماء بالرأس، وبعض الإشارات والكلمات التي تشعره بأن الباحث منصت ويفهم ما يطرحه، والحفاظ على دافعية الراوي إلى أقصى حد وذلك طوال فترة المقابلة، فقد يحدث أن يَمَل الراوي من أسئلة الباحث؛ لذلك عليه أن يقدم له من حين لآخر الشكر على بذل الجهد والوقت في الإجابة عن الأسئلة، ويشعره بقيمة المعلومات التي يقدمها[30]. وينصح أن لا تتعدى المقابلة الساعة أو الساعتين في الطول، اعتمادا على مستويات التعب من الباحث والضيف(الراوي).

وعلى الباحث أن يطرح سؤالا واحدًا في كل مرة، ويتأكد من أن الراوي قد فهم السؤال جيدًا، وأن يتجنب الباحث الإيماء للراوي بالإجابة، ويعطيه فرصة كافية للإجابة ويستمع إليه باهتمام، ويراقب سلوكه وتعبيرات وجهه، ولا يبدي دهشة أو استغرابًا إذا كشف الراوي عن حقائق غير عادية[31]. إظهار الدفء والود نحو الراوي بحيث يشعر بالأمن والطمأنينة، ويبتعد الباحث عن وضع الراوي في موقف الاتهام والطلب منه الدفاع عن نفسه[32]. ويجب أن يتحدث الباحث بصوت مسموع وبعبارات واضحة وأن يستخدم اللغة البسيطة الشائعة في تقديم الأسئلة، ويتجنب استخدام ألفاظ النقد المباشر للراوي إذا بالغ فيما يقول؛ أو تضمن كلامه بعض الروايات غير الصحيحة[33]. ثم إنهاء المقابلة بطريقة متدرجة وليست مفاجأة بانتهاء الزمن أو وقت العمل، مما يشعر الراوي بالإحباط والرفض، ويفضل إنهاء المقابلة باستعراض وتلخيص ما دار فيها، ومن الأحسن أن يكون ذلك على لسان الراوي نفسه.

وإن من الطرق والوسائل التي يُقاس بها مدى واقعية ما يرويه أي راو، عن حدث معين في فترة زمنية ما، هو التساؤل للتثبت؛ إن كان فعلا عايش الحدث وعاصره؟ أم أن الأمر محض ادعاء وافتراء؟ وهذا الأمر يتوقف على حسابات الزمن المتعلقة بسن الراوي، وعلى صفة الراوي ومكانته من الواقعة التاريخية المراد رواية أحداثها. فعندما يدعي الراوي بأنه عايش واقعة تاريخية ما زمن وتاريخ وقوعها، عندها يجب البحث لمعرفة زمن ومكان ولادته فالراوي ربما يروي واقعة أو حادثة تاريخية كان سنه وقتها لا يتجاوز ثلاث أو خمس أو عشر سنوات، أو حتى أنه لم يكن وقتئذٍ قد ولد، أو أنه قد سمعها عن والده أو ممن هم أكبر منه سنا. كما أنه وكلما اقترب الراوي من الحدث اقترابًا مباشرًا وقت حدوثه، كلما كانت روايته أقرب إلى الوثوق منها، إلى تلك الروايات التي لم يتفاعل ولم يعايش رواتها الحدث، أو حتى أنه ربما لم يكن قد توفر للراوي الإدراك العقلي والذهني؛ بحكم سنه للإلمام بالتفاصيل عند وقوع الواقعة التاريخية المراد البحث في أحداثها، ومن هنا فإن الرواية في التاريخ الشفوي تتطلب راو عايش وعاصر الحدث، لا راو سمع من فلان وفلان عن الحدث الذي وقع[34].

ح- عيوب المقابلة:

وللمقابلة عيوب كما لها مزايا، وقد رصد الباحثان: زكريا السنوار ونهال الجعيدي، عدة عيوب[35] نوجزها في الآتي:

- المقابلة، مُكلِّفة من ناحية الوقت والجهد والمال، حيث تحتاج إلى وقت أطول للإعداد للمقابلات، وتوجيه الاستفسارات، كذلك تحتاج الجهد في الحركة والتنقل وتهيئة المستلزمات المادية والنفسية.
- قد يخطئ الباحث في فهم بعض المعلومات أو في تسجيلها؛ لذا ينصح بإرسال الإجابات للراوي للتأكد من صحتها.
- قد لا يمتلك الباحث بعض الإمكانات مثل: الوقت الكافي واللباقة والجرأة والمهارة الكافية، فلا يستطيع الحصول على كل المعلومات المطلوبة للبحث.
- قد يُحجم الراوي عن تقديم كل ما لديه من معلومات، ويخشى من التعبير عن رأيه بصراحة؛ نتيجة إحساسه بأن اسمه معروف للباحث.
- هناك بعض العوامل الذاتية والموضوعية للراوي تؤثر على دقة المعلومات مثل: عامل الزمن، الأحداث البعيدة، وذاكرة الراوي.

-نوع جنس الباحث يؤثر على أخذ المعلومات من الراوي، فالمعلومات المأخوذة من امرأة لباحثة، تختلف عن المعلومات التي تتحدث بها للباحث الرجل.

-تتأثر الرواية بالحالة النفسية للراوي وحرصه على الظهور بمظهر إيجابي ومُهم.

-صعوبة الوصول إلى بعض الشخصيات؛ بسبب مراكزهم أو المخاطر المحدقة بهم، كزعماء الجماعات والأحزاب المعارضة.

خاتمة:

وحاصل القول، فالمقابلة العماد الأساس للرواية الشفوية، وبدونها لا يمكن أن تجمع مادته، وهي تحتاج إلى آليات معينة تجعل منها طريقة منهجية وعلمية، وحتى يصل الباحث إلى معلومات أكثر دقة وثراء؛ عليه أن يختار الراوي بدقة، وبمنهجية علمية، يجب أن تتوفر فيه مجموعة من الصفات حتى يمكن الأخذ بروايته. وعلى الباحث أن يتعامل مع الراوي ببعد إنساني وأخلاقي حتى لا يستفز الراوي، ويتعجل في التخلص منه، ويحجم عن إكمال المقابلة. وعلى الباحث ضرورة مقارنة المقابلة مع غيرها، لضمان دقة المعلومات الواردة فيها؛ لأنه قد يلجأ بعض الرواة إلى المبالغة في تقدير ما مر بهم من خبرات وتجارب سارة، والتقليل من شأن الخبرات والتجارب الغير سارة، أو قد يتحيزون فيرون الأحداث من خلال وجهات نظرهم، ويعطون لأنفسهم دورًا فاعلا فيها. وكذلك ميل بعض الرواة للمبالغة والتصريح بعبارات غير دقيقة وتحتمل تضمينات أخرى، أو قيام الراوي بالخداع المتعمد للباحث؛ لذلك على الباحث أن يكون حذرًا ويلمح للراوي بأنه سيتثبت من صحة المعلومات؛ ليتحرى الراوي الدقة فيما يقوله وما يقدمه من بيانات، والباحث الجيد يميز بين الحقائق والاستنتاجات الشخصية ويعيد صياغة الإجابة.

الهوامش:

---

[1]- محمد مجاود، "أهمية المنهج الشفوي في الكتابات التاريخية"، **مجلة الناصرية للدراسات الاجتماعية والتاريخية**، عدد خاص، ديسمبر 2012، ص ص. 7–8.

[2]– عبد الله بن إبراهيم العسكر، "أهمية تدوين التاريخ الشفهي"، **مجلة الدرعية**، ع. 39-40، [على الانترنيت]، تاريخ الاطلاع، 2014/14/30، الموقع الالكتروني:
http://www.alukah.net/culture/0/7295

[3]– أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللغة**، مج. 02، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت 1991م، ص. 453.

[4]– حسان حلاق ومحمد سعد الدين، **المناهج العلمية في كتابة الرسائل الجامعية**، دار بيروت المحروسة، بيروت 1994، ص. 20.

[5]– زكريا إبراهيم السنوار، نهال صلاح الجعيدي، **المقابلة في التاريخ الشفوي**، ص. 215. http://research.iugaza.edu.ps/files/10048.PDF

[6]– يوسف أحمد الحسن، "تاريخ المسحوقين، التاريخ الشفوي"، **مجلة الواحة**، مجلة فصلية تعنى بشؤون التراث والثقافة والأدب في الخليج العربي، ع. 60، السنة السادسة عشرة، شتاء 2010.

http://www.alwahamag.com/?act=artc&id=586

[7]– سيد حامد حريز، **مناهج التراث والتاريخ الشفهي عند العرب**، كلية الآداب، جامعة الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي، 1999 م، ص. 4، وما بعدها.

[8]– ذوقان عبيدات وآخرون، **البحث العلمي مفهومه وأدواته وأساليبه**، دار مجدلاوي، عمان، د. ت، ص. 136.

[9]– وليد المدلل، **معنى التاريخ الشفوي وأهميته وموضوعاته**؛ ضمن كتاب محاضرات في منهجية التاريخ الشفوي وتقنياته، مركز التاريخ الشفوي، الجامعة الإسلامية، غزة، ماي 2005، ص. 20.

[10]– بريان أليسون وآخرون، **المهارات البحثية للطلاب**، دار الفاروق للنشر والتوزيع، القاهرة 2002م، ص. 135.

[11]– ينظر: إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، ج. 9، تح. أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت 1987، ص. 2255؛ زين الدين محمد بن أبي بكر الرازي، **مختار الصحاح**، تح. يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، صيدا، 1999م، ص. 246؛ إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج. 2، دار الدعوة، ص. 712.

[12]– نصرت الله جوكاني، **المقابلة، مفهومها أهميتها، أنواعها تقييمها**، [على الانترنيت]، كُتب في 2013/06/02، تاريخ التصفح، 2014/04/29، الموقع الالكتروني:
http://aeuwbi.blogspot.com/2013/06/blog-post_2.html

[13]– معن خليل عمر، **الموضوعية والتحليل في البحث العلمي**، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1983م. ص. 208.

[14]– فوزي غرايبة وآخرون، **أساليب البحث العلمي في العلوم الاجتماعية والإنسانية**، الجامعة الأردنية، 1977م، ص. 43.

[15]– رجاء وحيد دويدري، **البحث العلمي أساسياته النظرية، وممارسته العملية**، دار الفكر، 1421هـ، ص. 322.

[16]– نفسه، ص. 323.

[17]– لفظ الاستبار مشتقة من سبر واستبر الجرح أو البئر أو الماء؛ أي امتحن غوره ليعرف مقداره. واستبر الأمر أي جربه واختبره. والسبر: استخراج كنه الأمر. ينظر: محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، **تهذيب اللغة**، ج. 12، تح. محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت 2001، ص. 284.

[18]– نصرت الله جوكاني، المرجع السابق.

[19]– زكريا ابراهيم السنوار، نهال صلاح الجعيدي، المرجع السابق، ص ص. 217-218.

[20]– سعد أحمد الصوان، **جامع المأثورات الشفهية**، مطابع قطر الوطنية، قطر 1985، ص. 30.

[21]– حسين مؤنس، **التاريخ والمؤرخون**، دار المعارف، القاهرة 1984، ص ص. 65-164.

[22]– جهاد سليمان سالم المصري، **أهمية المقابلة التمهيدية في التاريخ الشفوي**، بحث نشر في كتاب المؤتمر العلمي: التاريخ الشفوي الواقع والطموح، الجامعة الإسلامية بغزة، 15-16 مايو 2006م. متوفر على الموقع:
http://www.thaqafa.org/site/pages/details.aspx?itemid=6581

[23]– نفسه.

[24]– حسين مؤنس، المرجع السابق، ص ص. 65-164.

[25]– خالد صافي، المرجع السابق، ص. 50.

[26]– جهاد سليمان سالم المصري، المرجع السابق.

[27]– خالد صافي، المرجع السابق، ص. 49.

[28]– جهاد سليمان سالم المصري، المرجع السابق.

[29]– عامر قنديلجي، **البحث العلمي واستخدام مصادر المعلومات التقليدية والإلكترونية**، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان 2002، ص. 190.

[30]– حمدي عطيفة، **منهجية البحث العلمي وتطبيقاتها**، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996، ص ص. 319-320.

[31]– ذوقان عبيدات وآخرون، المرجع السابق، ص. 134.

[32]– حمدي عطيفة، المرجع السابق، ص. 324.

[33]– خالد صافي، **سيكولوجية إجراء المقابلة وكيفية وضع أسئلتها**؛ في كتاب محاضرات في منهجية التاريخ الشفوي وتقنياته، مركز التاريخ الشفوي، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة، ماي 2005، ص. 54.

[34]– عدنان أحمد أبو شبيكة، **منهج نقد الوثيقة الرسمية وإمكانية تطبيقها على الرواية في التاريخ الشفوي**، نشر بمجلة الجامعة الاسلامية، بغزة، العدد الخاص بالمؤتمر العلمي، التاريخ الشفوي الواقع والطموح، 15-16 مايو 2006م ، [على الانترنيت]، الموقع الالكتروني:

http://www.islamichistory.net/forum/showthread.php?t=1606

[35]– زكريا السنوار ونهال الجعيدي، المرجع السابق، ص ص. 234–235.

علاقة اللهجة الورقلية بالفصحى

أ: بابلحاج ربيعة

جامعة ورقلة

لقد شغلت اللغة الأمازيغية العديد من الباحثين اللغويين عبر الأزمنة , باعتبارها من أقدم اللغات الإفريقية و التي تتميز بعدة خصائص و مقومات جديرة بأن تكون من مصاف اللغات السامية.

و لعل الدافع الأول الذي جعلني أكتب هذا المقال هو محاولة تعزيز الثقة و الاعتزاز بلغتنا الأمازيغية , و محاولة دحض الادعاءات المغرضة و المشككة في عراقتها و الاساءة إليها كاعتبارها مجرد لهجة , أو لغة البربر البدائية و المتخلفة.

و قد ظهرت هذه اللغة منذ ألاف السنين 10000 سنة قبل الميلاد في حين أن اللغة العربية ظهرت 100 سنة ق.م , يقول ابن خلدون : " و السبب في ذلك أن هذه الأقطار كانت للبربر منذ ألاف السنين قبل الإسلام و كان عمرانها كان بدويا و لم تستمر فيهم الحضارة حتى تستكمل أحوالها" .

و يعد شمال إفريقيا موطن الأمازيغية , و تسمى بلسان أهل المنطقة" تامازيغت" tamazigt .و تمتد رقعتها من غرب مصر القديمة إلى جزر الكناري , و من حدود جنوب البحر الأبيض المتوسط إلى أعماق الصحراء الكبرى في النيجر و مالي .

عرفت عن الأمازيغية سبع لهجات كبرى هي اللهجة السوسية و الطلسية و الريفية بالمغرب, و اللهجة القبايلية و الشاوية و الطوارقية بالجزائر

, و هذه الأخيرة أي الطوارقية بالإضافة إلى تواجدها بالجزائر , نجدها كذلك في ليبيا , مالي , النيجر ، بوركينافاسو و اللهجة النفوسية بليبيا.أما ما تبقى من لهجات فهي لهجات صغيرة و قريبة من اللهجات الكبرى ، و منها اللهجة الورقلية (تقرقرنت) , المزابية و الشاوية في الجزائر , و اللهجة الزواوية و الغدامسية بليبيا.

الثنائية اللغوية العامية و الفصحى :

هل سمعت يوما شخصين يتكلمان بالفصحى رافعين الفاعل , ناصبين المفعول به مراعين قواعد اللغة ؟ لو فعلا لعجزا و تسابقا غيرهما إلى الضحك . ذلك أن لغتهما غير طبيعية , و غير راسخة فيهم .

أما العامية أو العاميات العربية فتستمد قوتها من الحياة الطبيعية , و الحياة الطبيعية لا تقهر و لذلك لم يدع أحد إلى مناهضتها بل دعي إلى تبنيها و تنقيتها من الشوائب و الرفع من مستواها و اثرائها للتقريب بينها و بين الفصحى .

أما الفصحى فلا يلجأ إلى استعمالها في الحديث الا في بعض المناسبات الرسمية المواتية مثل الخطب الدينية و المواضيع الأكاديمية الا أنها تعوض ما تأخذه منها العامية على المستوى الشفوي و ذلك بسيطرتها الكاملة على ميداني الكتابة و القراءة . فقواعد الفصحى صرفا و نحوا و تعبيرا هي المعترف بها رسميا في المجتمعات العربية و من ذلك يتضح أن العامية و الفصحى ذات أدوار لغوية متكاملة في محتمعات العالم العربي . فللفصحى دور القراءة و الكتابة و للعامية دور الحديث اليومي . و لعل هذه الثنائية اللغوية عامل مهم , لا بد من الاستعانة به, في تفسير ندرة استعمال

الفصحى حتى من طرف الذين يتقنون الحديث بها في الاحتكاكات الاجتماعية اللغوية المستعملة في تيارات الحياة الاجتماعية العامة في التجمعات العربية و يرجع ذلك من منظور تحليلي إلى الفروق الكبيرة الموجودة بين الفصحى و العاميات العربية بسبب أن النص العربي القرآني قد ثبت من جهة , نسق بنية اللغة العربية الفصحى و قواعدها , و أن اللهجات العربية محكوم عليها من جهة أخرى , بالتغيير المستمر عبر الزمان و المكان الذين تخضع لهما طبيعة اللغات و اللهجات(1).

و أما في المجال اللساني فلا تتميز اللهجة عن اللغة , لأن اللهجة نظاما صوتيا و لغويا و معجميا كاللغة تماما , الفرق اذن يكمن بين مفهومي اللغة و اللهجة من نوع اخر , فاللهجة يقصد بها عادة المستويات الشفوية للغة و التي رغم اختلافها لا تمنع حصول التفاهم بها , و سر هذه الاختلافات أن اللغة متى انتشرت في مناطق واسعة من الأرض و تكلمت بها طوائف من الناس استحال عليها الاحتفاظ بوحدتها الأولى أمدا طويلا , و في هذا يقول أندري مارتيني : من المعروف أن اللغات لا تبقى بالضرورة على حال واحدة في جميع المناطق انتشارها , و قد تتسع الفروق إلى درجة يصبح معها حصول الابلاغ بها ليس أمرا مضمونا , و في هذه الحالة نتكلم عما يسمى باللهجات , مما يضطر الباحث لأن يحدد و في كل مرة اللهجة التي يعالجها لكن الفروق قد تكون طفيفة لا تؤثر على الفهم .(2)

و قد عرّف الدكتور إبراهيم أنيس اللهجة بقوله: «اللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث هي مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصة، و يشترك في هذه الصفات جميع أفراد البيئة»(3)

ان مصطلح اللهجة ارتبط بمصطلحات أخرى مثل اللكنة و اللثغة , فأما اللكنة ففيها اقتصار على وصف جوانب النطق التي تعرف بوضع الناطق الاقليمي أو الاجتماعي ، و هي بذلك تختلف عن اللهجة التي نجد فيها إلى جانب النطق ملامح النحو و المفردات , و أما اللثغة فهي حالات نطقية شاذة لا تشمل الا فئة أو أفرادا معينين مثل نطق السين ثاء عند بعض الصبيان .

- رأي ابن خلدون في (الفصحى و العامية):

ينقسم المتكلمون باللغة إلى قسمين :

المتكلمون بالفصحى و هم المتعلمون.

ب- المتكلمون بالعامية و هم غير المتعلمين.

هذا فيما يخص التقسيم الوظيفي.

و لو عدنا إلى ابن خلدون نجده قسم المتكلمين تقسيما اجتماعيا:

سكان الحضر: و هم المتكلمين بالفصحى

سكان المدن: و هم المتكلمين بلغات مختلفة ممزوجة بنسبة قليلة أو كثيرة بالكلمات العربية(4).

في عرف ابن خلدون أن اللغة العربية الفصحى موجودة في الحضر (أهل الريف) بالرغم من أنهم غير مثقفين . أما عن طريقة تعلمها فتتم بطريقتين مختلفتين: طريقة الطبع و طريقة الصنعة. في البدئ كانت بالطبع (عفوية) يقول في ذلك : «فالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة

العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله و أساليبهم ...كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها، فيلقنها أولا، ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة و من كل متكلم، و استعماله يتكرر، إلى أن يصير ذلك ملكة و صفة راسخة و يكون كأحدهم.هكذا تصير الألسن و اللغات من جيل إلى جيل، و تعلمها العجم و الأطفال. و هذا هو معنى ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع» بمعنى أنها ملكة تحدث من تكرار الأفعال (الصفة ثم الحال ثم الملكة)، فإذا كانت الظروف مهيأة و موجودة تلقائيا كان تعلم اللغة يتم بصورة تلقائية، و هذا راجع لاستخدام اللغة بكل عفوية (بالطبع) بفضل انتقالها بشكل صحيح نطقا و سماعا (من جيل إلى جيل) و لم يحتاجوا في ذلك إلى تعليم.

و بقي الوضع كذلك حتى استدعت الحاجة إلى التعليم نتيجة الانتقال من الطبع إلى الصنعة، و يعود ذلك إلى اختلاط العرب بالأجناس البشرية الأخرى في الأزمنة المتأخرة، مما استدعى امتزاج الألسنة العربية الفصحى بغيرها من اللغات الأجنبية فتولدت بذلك اللغات العامية فاستوجبت بذل المزيد من الجهد للحفاظ على اللغة الراقية و ذلك بالاعتماد على الصنعة و التعليم من خلال اللجوء إلى النصوص العربية شعرا و نثرا بطريقة التلقين و الحفظ « و على قدر المحفوظ و كثرة الاستعمال تكون جودة المصنوع نظما و نثرا... و هكذا ينبغي أن يكون تعلمها.»(5).

اللغة الأمازيغية

تعد الأمازيغية في المناطق الناطقة بها لغة أم , رغم محدودية مستعمليها , حيث لا يوظف غيرها , خاصة في الريف و داخل البيوت و عند عدد من كبار السن .

يؤكد المؤرخون و العارفون باللغات أن اللهجات الأمازيغية التي يتحدث بها في منطقة واسعة من شمال افريقيا حتى جنوب نهر النيجر و جزر الكناري لهجات متعددة , لا يفهم المتحدثون بلهجة أو لهجات أخرى متحدثا بلهخة أو لهجات أخرى . و الجزائر جزء معتبر من منطقة شمال افريقيا مساحة و سكانا(6) , لذلك تعتبر معرفة اللغة الأمازيغية زيادة في ثقافة الفرد الجزائري , و معرفة لبعضنا البعض.

التفاعل اللغوي بين الورقلية و اللغة العربية

أستسمحكم في البداية أن أورد بعض الكلمات باللغة الورقلية حتى تتضح الرؤيا.

الورقلية أو تقرقرنت بلسان أهل المنطقة لهجة متميزة عن غيرها من اللغات الأمازيغية , يقتصر استعمالها في الغالب على أقلية محدودة من سكان ورقلة و خاصة الذين سكنوا القصر العتيق أو القصبة .

من حيث التركيب :

تتحدر اللغة الأمازيغية بما في ذلك الورقلية من الفصيلة السامية و هي أخت العربية , من خصائصها التنوين : مثلا كرة بالورقلية (تكرتن) , النخلة (تجدايتن) ، الدار (تدارتن), عربي (أعرابن) .

أداة التعريف , في الورقلية نجد ال الشمسية هي الغالبة , في مثل الكانكي الفانوس ,

التناست المفتاح , العافيت النار .

الحروف في الأفعال:في الماضي مثلا الفعل جاء : جئت أشغد جئت تشدد للمذكر و المؤنث جئتما وجئتم تشمد كذلك للمذكر والمؤنث

نجد كذلك النسبة فيقال مثلا: أمزابي , صحراوي, تارغي.

في الألفاظ :

اختلف الرواة في تسمية مدينة ورقلة و كثرت التأويلات , فمنهم من أرجع تسميتها إلى كلمتين (وار _ قلة) و يقولون ان وار معناه الأسد كان يأكل كل ما وجد أمامه من انسان و حيوان و ثمار , و حتى يتخلصون منه حفروا له حفرة عميقة و في داخلها الحطب حتى يقع فيها . فغطوا تلك الحفرة بالجريد و عند قدومه كالعادة وقع في الجب فأضرموا عليه النار و لم يتمكن من الصعود ولم يتخلص من النيران فمات محترقا , فأخذ القوم يقولون وار قلى أو قلي بالفصحى بمعنى قلي أو احترق .

_ المرفع : بالورقلية بمعنى الرف الذي يعلق على الحائط هو مصنوع من الخشب أو الحديد , و بالفصحى رفع الشئ أي نقله من أسفل إلى أعلى.

_ اغبر : بالورقلية بمعنى ضاع , و يقال لفلان اغبر بمعنى هجر بيته و لم يعرف مكانه بمعنى ذهب و فقد و بالفصحى غبر بمعنى مضى و ذهب

_ أفروح : و هو بالورقلية ابن اليمامة و بالفصحى يقال الفرخ و هو ولد الطائر .

_ أغرغار : بالورقلية يقال لصوت الحنفية لما يذهب ماؤها أو تفرغ , أو الانسان في لحظات سكرة الموت , و بالفصحى نجد الغرغرة , رد الماء في الحلق .

_ تكيرت , بالورقلية يعني العباءة أو الجبة التي يرتديها الرجل و خاصة في المسجد قصد أداء الصلاة , و في الصلاة يبدأ طبعا بالتكبير , و منها أخذت التسمية .

_ تورت : بالورقلية يقال للباب و في اللسان نجد وريت الشيئ و واريته : أخفيته و توارى هو : استتر . و يقال وري خلف الباب ومنه سمي بهذا الاسم .

_ لوقيد بالورقلية يعني الكبريت , و في اللسان وقد النار تقد وقودا , أي توقدت و الوقود بالفتح : الحطب . بمعنى أشعل و أضرم النار في الحطب.

_ أجليد : بالورقلية بمعنى السلطان أو الحاكم و في اللسان :مصدره ضربه بالسوط يجلده جلدا ضربه . أو ألحق به العقاب و منه أخذت التسمية لأن السلطان من مهامه اصدار حكم العقاب على المخطئ من الرعية و غالبا ما يكون بالجلد .

_ ابهى : بالورقلية : الجمال و بالفصحى البهاء , كل شيئا ذا نظرت اليه أسرك .

تقرت : بالورقلية البرودة و بالفصحى القر و هو البرد الشديد.

. دوحدي : بالورقلية كل ما هو متقن و فريد , و في اللسان: توحد برأيه : تفرد به . كل ما هو مميز و فريد من نوعه .

_ أدقدق : هو بالورقلية التهشيم . و في اللسان : دقق : هو أن تضرب الشيئ بالشيئ حتى تهشمه

_ تفوحت : و هي الرائحة بالورقلية . و بالفصحى فاح يفوح اذا انتشرت رائحته .

_ ثمورت : هي بالورقلية الأرض و بالفضحى المطمورة و هي الحفرة التي كانت في القديم تستعمل لحفظ الغلة . طمر الشيئ دفنه.

أغلب : بالورقلية بمعنى كثير و بالفصحى اذا غلب الشيئ و فاق حده .

_ حلقات بالورقلية بمعنى الأقراط و في اللسان : يقال حلقة من الناس أو من الحديد .

_ تملحفت : هي بالورقلية الملحفة و لباس المنطقة , و في اللسان : اللحاف و الملحف و الملحفة : اللباس الذي فوق سائر اللباس من دثار البرد و نحوه , كل شيئ تغطيت به فقد التحفت به و اللحاف اسم ما يلتحف به .

_ تقطعيت : هي بالورقلية الأرض المحددة , و في اللسان قطعة الأرض اذا كانت مفروزة , و حكى عن الأعرابي أنه قال : ورثت عن أبي قطعة

_ تزوات : هي بالورقلية كيس من القماش لحفظ المتاع أو الطعام و غيره , و في اللسان : المزود : وعاء يجعل فيه الزاد .

_ نقلت : هي بالورقلية فسيلة و في اللسان تحويل الشيئ من موضع إلى موضع , و هو الحجارة مع الشجر .

_ لجراب: يشبه محفظة صغيرة مصنوعة من الجلد , و يطلق عادة على حافظة النقود و الأوراق النقدية . و في اللسان : الوعاء , و قيل هو المزود و العامة تفتحه , فتقول الجراب , و الجراب : وعاء من ايهاب الشاة لا يوقى فيه الا يابس .

هذه عينة من الألفاظ حاولنا جمع بعضها ,فالأمازيغ أحبوا العربية و خدموها و أبدعوا فيها شعرا و نثرا , فلفظة ' أمرابض' ومدلولها و ما يحضى به من مكانة لاعلاقة لها بالثروة و السلطة بمعناهما الحالي , فهي تعني حفظ القران و تعليم العربية و الاستقامة و الحكمة . فمنطقة ورقلة تحوي من الأدب الشعبي تراثا شفويا علينا حمايته من الاندثار .

الإحالات :

1_ مجوعة من الباحثين , اللسان العربي و اشكالية التلقي , مركز دراسات الوحدة العربية ,بيروت , ط1 , 2007م , ص51.

2_ أندري مارتيني, مبادئ اللسانيات العامة , ترجمة : أحمد الحمو ,وزارة التعليم العالي, سوريا , 1986م , ص 32.

3_ محمود سليمان ياقوت, منهج البحث اللغوي ,نقلا عن : ابراهيم أنيس ,اللهجات,دار المعرفة الجامعية, الاسكندرية , (دط),2003م , ص 274.

4 _ عبد الرحمان بن خلدون ,مقدمة ابن خلدون , تحقيق : علي عبد الواحد وافي , دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع , 2006 م , ص1140.

5_ المزجع نفسه ، ص 1146, 1147.

6_ مجموعة من المؤلفين , اللغة الأم , دار هومة , الجزائر, ط1 ,2004, ص64.

الصورة الشعرية في القصيدة الشعبية البدوية

عند شعراء ورقلة

باشي السعيد

جامعة ورقلة

الملخص:

إن ملامح التصوير الفني في القصيدة الشعبية البدوية عند شعراء منطقة ورقلة، تتجاوز حدود الصورة التقليدية القائمة على فنون البيان، إلى صورة مضخمة بالإيحاءات الرامزة، تعكس مخيلة اتكأت على عنصري الواقع والطبيعة فشكلت جمالية شعرية شفوية تميل إلى البساطة والوضوح بالرغم من قدرتها على الغموض الذي ترفضه، لأنها لا تريد أن تلغي دور المتلقي الشعبي البسيط في صناعة الإبداع.

المبحث الأول: اللغة الشعرية

1 – مفهومها:

إن اللغة هي أداة الأب، بل هي أعظم أدوات الإنسان في تعامله مع عالمه، ووجودها شرط لقيام المجتمع، فهي ليست نتاجا طبيعيا، بل إنتاج اجتماعي يمثل تطور صلة الإنسان لعالمه الاجتماعي وعلاقاته " ويعد من أبرز مهامها على الإطلاق، إنها تختزن سياقها تاريخيا واجتماعيا أكثر من أي أداة فنية أخرى، فهي الأداة الوحيدة التي تلتحم بصورة مباشرة متينة

بالتطور التاريخي لتكوين الإنسان عضويا وذهنيا، كما أنها الأداة الوحيدة التي يواكب نضجها المجتمعات البشرية، ويحدد شروط بقائها"[1]

ومن هنا كان جوزيف كونراد محقا حينما فرقا بين استخدام البشر للغة واستخدام المبدعين لها فقال: "إن على الفنان أن يتعامل مع اللغة ألفاظا وعبارات على نحو يجعلها في مرتبة النحت والموسيقى والتصوير أي أن نتعامل مع الحواس بأكثر ما نتعامل مع العقل، وذلك كي تحدث الأثر المطلوب فيها على الفور كموضوع إدراكي كلي متكامل"[2]

وتتضح خصوصية التشكيل في استعمال الشاعر المبدع نفسه للغة، في عالم لغوي يختلف اختلافا تاما على ذلك الذي يوجد غير الشاعر، فبينما العالم اللغوي الذي يعيش فيه الأخير عالم صارم، سمته القانون المطلق، نجد أن عالم الشاعر يتصف قبل أي شيء بالحرية التي تكاد أن تكون مطلقة " والشاعر الكبير هو الذي يبدأ بتحطيم الشكل والعلاقة والتراكيب الذي فرضها المجتمع على اللغة، ثم يبني شكلا وعلاقة وتراكيب جديدة حية تنبع من الرؤية والتجربة"[3]

إن الكشف عن حقيقة الظاهرة اللغوية يقتضي تحديد وحداتها الأساسية المشكلة لبنيتها ومن المسلمات النقدية أن العلاقات النصية تتحكم في زيادة درجة الإبداعية بداية من الكلمة واختيارها واشتقاقها وتوظيفها توظيفا حقيقيا أو مجازيا والجملة وبنيتها، وتفاعل دلالاتها وألفاظها تفاعلا تقريريا أو بلاغيا أو رمزيا، وتشكيلها لصور نقل المشاعر والأحاسيس.

إن لغة القصيدة الشعبية البدوية بمنطقة ورقلة تميل إلى اتجاهين، فالأول اتجاه تقليدي انتحى فيه شعراء البادية نحو القديم متأثرين بشكل

ومبنى القصيدة العربية القديمة لذلك اختاروا ألفاظا جزلة قوية متينة، أما الاتجاه الثاني فهو اتجاه وجداني مال إلى التيسير والسهولة والرقة والعذوبة – بالرغم – من أن المعجم الشعري في الاتجاهين حاول التسويق إلى ألفاظ دخيلة والتي تعد عنصرا من عناصر الاضطراب الدلالي في بيئة القصيدة الشعبية البدوية.

2 – **أنماط التوظيف اللغوي:**

أ – **النمط الأول:** إنه النمط الذي يبقي فيه الشاعر الشعبي البدوي على الدلالة الحرفية للكلمة، وفق سياقها المعرفي أو ما يسمى " المستوى الأبيض للكلمات"[4] . فالألفاظ في هذا النمط لا تتعدى استخدامها الحرفي الذي يغلب عليه الدلالة المفهومية في سياقاتها المعرفية، وهي العلامات التي تختم بها الشاعر البدوي قصائده، لتظل شاهدة على إبداعها، فيذكر اسمه وتاريخ ميلاده، يقول الشاعر لمين سويقات[5].

للجيل نرفعو نصيحه ان شاء الله تكون صحيحه

كلمة صادقه صريحه من عند ولد سويقـــــات

ب – **النمط الثاني:** فيه يلجأ الشاعر الشعبي البدوي إلى نمط تقريري تصويري سردي، يتسم بالمباشرة والتقريرية حيث يحشد الشاعر الروح الخطابية الأمر الذي لا يسمح للألفاظ من أن تتخلص من وظيفتها المرجعية ومهمتها التقريرية، ودلالتها المعجمية، وهذا ما نجده في القصائد الصوفية عند أحمد بن عبيد[6] .

الطيب والعطر والعنبر والمسك والزبد لمزعفر والورد في الظلول منوّر نعناع في جبل قتّال

ج- **النمط الثالث:** نمط تتحرر فيه الكلمات من التوظيف التقليدي، تحررا جزئيا، بحيث تتفاعل دلالتها المعجمية

مع سياقاته الخارجية، فالشاعر أحمد الداوي عندما يصور المعاناة والآلام، فإنه يقرن الزمن بالذكريات فينفتح

الزمن لتداعي مجموعة من المعاني.

خلات المرسم يا وخيّ وتعرى   وهذي هي رحلت اللي تجْملنا

حطيناها بالعقل تحت السُتـره   فاضت عيني قلت وقبيل معاها

وقد يجمع الشاعر بين نسقين من الأسلوب، يكون الأول مباشرا، والآخر واصفا لتأكيد الأول، كما يقول بن عبيد[7]

ينده بيك المربوط والمتسلسل والمكتّف بالخيوط   بات يبرح بالصوت كي اللي دفنوه الدّفانا

د- **النمط الرابع:** وهي مقابلة سياقية يعرفها محمد الهادي طرابلسي بأنها (علاقة توزيعية للمتقابلين، فتقابل الشقين

في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي، وإنما إلى أسلوب الشعر وحده)[8] . كما يقول :سويقات[9]

ولا لمسه أب في ليل مظلم   تزرع في قلبو الفرحه والبسمات

إن تدخل الخيال واضح في هذه المقابلة السياقية، فالشاعر يبقى أسير الوصف الخارجي للمشاهدة – بالرغم – من إيحاء الجو العام للقصيدة للحالة النفسية للشاعر والجماعة، إلا أن هذا الإجهاض يعود إلى الرؤية التقليدية التي تنشد الوضوح وتتبع التفاصيل والقسمات الخارجية.

هـ- **النمط الخامس:** يلجأ الشاعر الشعبي البدوي في هذا النمط إلى الطبيعة والفطرة بنغمة أكثر شفافية ورقة ونعومة

لتصوير مظاهر الطبيعة وجمالها، كي يحقق حالة الاندماج، بين الحياة الداخلية للشاعر، وعالمه الخارجي، القاموس اللغوي في هذا النمط يحول اللغة من وظيفتها التبليغية إلى وظيفتها الإبداعية، مع وجود قدر من الإيحاء وخير مثال على ذلك تلك الصورة الفنية التي قدمها الشاعر أحمد بن عبيد في وصف كريمة الرسول (صلى الله عليه وسلم)[10].

لا ورد في البساتيـن   في جنان الفردوس الواد عنها يهدر

صورة ربي يا مسكين   كراه العبد اللي شافها يستغفـــــر

ويظهر نمط آخر في هذا التوظيف الوجداني للغة الإيحائية الرامزة المفجرة لطاقاتها بواسطة الخيال في شعر الحنين إلى الأماكن المقدسة، وإذا كان النقاد يطرحون كثيرا النشاط والفعالية الخيالية من خلال عملية التصوير الشعري، فإننا نجد أيضا للمخيال سلطته لما تحدثه أقاويل الشعراء الشعبيين من أثر في النفوس، أو بتعبير آخر فإننا نسجل تناسبا كبيرا بين ما هو صورة فنية شعبية وما هو انفعالات، فما شاع عن الأولياء الصالحين من كرامات أو من أفعال عجيبة يمكنها أن تدخل في مصاف (الخوارق) لم تجد أمامها إلا تجارب الشعراء الشعبيين وما يتمتعون به من خيال لوصفها، وهو ما كان فعلا و وفق ما يحرك النفس ويتجاوز حدود التعبير العامي اليومي البسيط إلى القول الشعري المتخيل كما في يقول الشاعر أحمد بن عبيد[11].

تعرف صوتي مرفوع فالعرب والمدينه والنجوع   التجاني مطبوع كان غرب عقلي مقواني

يافكاك الميجوع يا التجاني كون امعانا

3 - المعجم الشعري:

إن ارتباط اللغة بالصورة هو ارتباط لا يقبل جدلا، فالمعجم الشعري هو الذي يكوّن مفردتها، ويعبر عنها، فالصورة الشعرية في القصيدة الشعبية البدوية، قد استمدت منابعها من القرآن الكريم فاستوحى الشعراء الشعبيون حشدا من الصور القرآنية سواء ما تعلق بوظيفة الإقناع، أو بتحقيق المتعة الجمالية، إن الطبيعة الدينية قد أثرت بشكل جلي في أدوات التشكيل الشعري -بعامة- وبالصورة باعتبارها إحدى أهم هذه الأدوات، فالمعنى الديني -ولا سيما- القرآن الكريم فقد كان مصدرا هاما أمد الشعراء الشعبيين البدويين بكثير من الملامح والمعاني والأفكار في صياغة الصورة ومن المنابع الدينية التي استرفد منها الشعراء صورهم العالم الصوفي بامتداداته الفسيحة حيث استلهموا منه ما يلبي مقصدهم في تشكيل الصورة، وقد شكل العالم الصوفي بما يتضمن من أفكار ومفاهيم وتصورات تتصل بالذات الإلهية، أو الذات المحمدية منبعا هاما أفاد منه الشعراء الشعبيون البدويون بمنطقة ورقلة أيما إفادة في مجال بناء الصورة - خاصة - فيما يتعلق بنظرية النور المحمدي التي ترجع أصل النبي (صلى الله عليه وسلم) إلى طبيعة نورانية أزلية وجدت قبل كل الوجود بما في ذلك آدم (عليه السلام) هذا النور انتقل في أصلاب الأنبياء حتى ولد محمد (صلى الله عليه وسلم) وقد وجدت هذه الفكرة رواجا ما مكن لها في أذهان الشعراء خير تمكين جعلها تلقي بضلالها على سائر أغراض الشعر الشعبي الديني البدوي بالمنطقة.

ولذا غدا تشبيه الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وتثنية عنه بالنور والبدر والقمر والشمس والكواكب والسراج والنجوم ...

فهذا التصور تشكل تقليد راسخا درجة عليه شعراء البادية بالمنطقة، وشاع شيوعا لافتا في صوره، أما التراث الشعري القديم فيعد هو كذلك مصدرا هاما من مصادر الصورة الشعرية عند الشعراء الشعبيين البدويين بمنطقة ورقلة، لذا نجد بصمة وسلطة النص الشعري القديم واضحة القصيدة الشعبية البدوية، سواء على مستوى – البناء الخارجي (هيكل القصيدة)، أو من حيث البناء الداخلي، وأقصد أدوات التشكيل الشعري.

إن القارئ لنص القصيدة الشعرية البدوية بالمنطقة يتلمس ملامح الصورة الشعرية القديمة من حيث جزئياتها وبساطتها أو من حيث لغتها المعبرة عنها، أو مادتها التي تتشكل منها، وهي البيئة العربية بصحرائها، وحيوانها، ونباتها، وظواهرها الطبيعية، وعاداتها وتقاليدها، وقيمها، ومختلف مكوناتها مما تقع عليه العين وتدركه الحواس.

ومن خلال جملة الحقول الدلالية نجد أن مصادر المعجم الشعري عند هؤلاء الشعراء يستمد مادته وصورته وتشكيلاته من المصادر الثلاث المذكورة، فالقرآن الكريم يعد نسيج لغوي متميز في بيئة القصائد الشعبية البدوية والتي ترتبط أساسا بالإيمان بالله والذكر والدعاء والشعائر التعبدية، والأخلاق الكريمة، وفي هذا السياق ينشد الشاعر الداوي أحمد بن سليمان[12] .

انت رحمه لكل من ذكرك يسعد   نالت بيك الخلاق حتى من لقفول

فصدر البيت تناص واستدعاء وحوارية للآية الكريمة: "وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين"[13] أما في قوله:[14]

موجوده في الكتوب قصة بن يعقوب   يوسف كي نام ناض متشغب مرعوب

وجــــرا لباه فســـــر لي الرؤيـــه   احداعش من النجوم بسماهم محسوب

والشمس مع القمر ابي يسجد ليا

في الأبيات تضمين صريح إلى قصة سيدنا يوسف –عليه السلام– فقصائد الشعر الديني في معظمها مطعمة بمسحة قرآنية

بوبكر الصديق بالايمان اوفى   اوصدق بالاسلام اول في لكبار

نزللهم جبريل بثياب نظيفــه   وبشرهم من عند مولانا بخبـــار

اتسم الهاشمي زين الصيفـــه   ونظر للصديق ثالثنا القهــــار

إن القراءة التأصيلية تبين أن الألفاظ القرآنية متواترة بشكل واضح، في البيئة الشعرية اللغوية للقصيدة الشعبية البدوية إن أسماء الله الحسنى وصفاته، والدعاء، والعبادات، وذكر الجنة والنار، والحشر، والكتب السماوية ... إن هذه الألفاظ لا يمكن حصرها لأنها اللبنات الأساس التي يتكأ عليها الشاعر الشعبي عند الولوج إلى هذا النوع من القصائد الشعرية، كما يتأثر المعجم اللغوي تأثيرا واضحا بتلك البيئة الصحراوية الصافية، المعبرة عن جملة من القيم والمفاهيم والأفكار، فالشاعر ابن بيئته وهو الوحيد القادر على وصف نمط الحياة وملامح البيئة ورسم القيمة وترسيخها والدعوة إليها والدفاع عنها، فذكر الجحفة والخيمة، والمرحول، والباصور، والمهري ... هي إيقونات ذات دلالة وليست ألفاظ ومسميات محصورة المعنى ضيقة المفهوم.

والمهري محبوب والبندقيـــــــة   واللي حدري ما منعش على الصياد

الجحفه والمرحول عند اهل النيه   والباصور ايميل دارو ليه شـــــــداد

إن الدارس لهذه النماذج الشعرية يلحظ أن قاموسها الشعري مطعم بألفاظ تعبر عن روح الطبيعة كالمياه والورد والشروق والغسق ... في المقابل قاموس الوجدان والعاطفة كالنفس والروح والقلب ... فانفتاح الشاعر على القاموس الوجداني العاطفي يسمح له باغتناء شعره بالرموز المنتقلة من عالم الطبيعة وعالم النبات كالورد والطيب والعنبر والمسك والزعفران وخير شاهد على ما نقول قول الشاعر أحمد بن عبيد[15]:

لا تاي والعسل والسكر وحليب في دهان معكر حب الملوك واش اتحكر مخلطين في فنجان

وفي السياق نفسه يقول الشاعر الأمين سويقات[16]:

راني في وسط الريخ كي النخله دايمه فرحانة   واذا حست منه اتلوح للناس احلى ثمار

ولقد تفاعل الشاعر الشعبي البدوي مع قضايا أمته، فأرخ لمرحلة تاريخية لمراحل أمته، فوظف لغة حية معاصرة، تتشعب مجالاتها وتتسع حقولها الدلالية " إن التاريخ الأدبي لمرحلة معينة قد يرجح بالتحليل الإطار اللغوي"[17]

وهذا الإلحاح سمح بظهور ألفاظ ومصطلحات تعكس روح المرحلة وتعبر عنها كالقومية العربية والأمة الإسلامية، لقد عبر الشعر البدوي عن محن الأمة وجراحاتها، كمحنة لبنان والعراق وفلسطين ... ودعا إلى التضحية من أجل الوطن والعرض واهتم بتصوير الثورات والحروب، فكان معرضا للمصطلحات العسكرية، كما توضح أبيات الشاعر لخضر مسعودي[18]:

لشعب العراق نهدي ذا السلام   جميع القوات جوية وابحـــــر

جيش الدبابات محسوبة بارقام   حراس الحدود منشورة في البر

كما صور الحالات الانفعالية مؤرخا لمرحلة من مراحل تاريخ هذا الشعب بانتصارات الفريق الوطني الجزائري لكرة القدم موظفا لمصطلحات رياضية خاصة حين يقول:

سرباح العنيد في المرمى فرحـــان   وقندوز المشهور زايد فطانـــــــه

ودحلب فلهجوم للعبه فنـــان   وعصاد الغراف بها وصانـــــــــه

وفرقاني خبير في وسط الميــدان   ومناد الخطير يا ما زهانـــــــه

وبلومي معروف اشهد يا زمـان   في خيخون اصحيح لعرب فرحانه

وماجر في الترتيب آخر الفرسان   وخالف محي الدين للنصر ادانـــه

اكتب يا تاريخ قصة الشجعان   عاشو اكل ابطال ما هم خوانه

لقد استوعب المعجم اللغوي في القصيدة الشعبية البدوية أكبر قدر من الصور الحية المعبرة عن صور الحياة ومجالاتها المختلفة ومتجاوبا مع قضايا الأمة والوطن.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية التقليدية

1 -مفهومها:

اختلف المفكرون والبلاغيون والنقاد منذ القديم في محاولاتهم الرامية إلى فهم الصورة الشعرية وتعريفها تعريفا دقيقا، يسمح لهم بالوقوف على طبيعتها والإلمام بمكنوناتها والكشف على القوى العقلية ودورها في إبداعها وتشكيلها ويعد الجاحظ من أوائل النقاد العرب الذين انتهوا إلى علاقة الشعر بالتصوير "فالشعر صناعة وضرب من النسيج وحسن التصوير".[19]

لقد وقف جابر عصفور عند موضوع الإخراج الحسي للصورة مطولا، مبينا أهمية هذه الجانب وإلحاح قدماء عليه إبتداءا من الجاحظ إلى أن انتهى إلى عبد القادر الجرجاني، حيث يقول في كتابه أسرار البلاغة نصا يؤكد فيه بلاغة التصوير فيقول:

"إن أنس النفوس أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني وأن تردها عن شيء تعلمها إياه، إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثيقتها به عن المعرفة أعلم، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع"[20]

أما أحمد محمد الحوفي فيعرفها "بأنها تعبير ينقل شعور الشاعر وأفكاره فهي تصوير لعاطفته وتجربته والفكرة التي انفعل بها"[21] فالانفعال منبع التشكيل المعاني فكل شيء له وجود خارج الذهن يطابق لما أرك منه، فالصورة هي تعبير عن حالة نفسية يعيشها الشاعر أثناء تشكيله للتجربة الشعرية.

أما عند الغربيين فيرى غاستون باشلار أن الصورة "بروز متوثب على سطح النفس"[22] وتكمن جمالية الشعر في الكيفية الحسية لإخراج الصورة، فالصورة تنبعث روحها في الكيان الشعري، وفيه تكون أقرب إلى الإيحاءات الرامزة حيث تتناغم الصورة وترتبط بمنطق فني يمتاز بالرهافة، وإن كان قد تأكد لنا أن الحسية هي طبيعة الصورة وجوهر الشعر فإن المجاز –بعامة– في رأي النقاد والبلاغيين العرب –ولا سيما– القدماء هي وسائل وأدوات التقديم الحسي المجرب.

وفي الدراسات الحديثة نجد أن النقاد قد أولوا عناية بالغة بالعاطفة والأجواء النفسية في تشكيل الصورة، على اعتبار أن التصوير الشعري لا

يعني نقل الواقع كما هو، وإنما ينقل رؤية الشاعر للواقع، إنه إعادة خلق له، وتشكيله من جديد فيضفي الشاعر من ذاته وحالته النفسية والشعورية ضلالا كما يقول محمد حسن عبد الله "إن الشاعر في إعادة خلقة للواقع لا يتوقف عن الشيء كحقيقة مستقلة، وإنما يعيد خلقه بطريقة تشمل الشيء، وجوانب الإشارة الحسية التي تصله بهذا الشيء وتشمل كل حقائق التجربة الطابع المجازي للتجربة[23]

أما الشاعر المجدد نزار قباني فقد عرف اللغة الإبداعية بأنها لغة بسيطة واضحة في الرؤية، لا مجال فيها للشاعر المنكفئ على ذاته، الذي يغلق الأبواب في وجه قرائه فيقول: " إن العربي يقرأ ويكتب ويألف ويحاضر بلغة، ويغني ويروي النكات ويتشاجر ويداعب أطفاله ويتغزل بلغة ثانية"[24]

ويعد الخيال عنصر من عناصر تشكيل هذه الصورة لأنه "الاختراع والجمع بين العناصر لا ربط بينها عادة"[25]

إن الصورة في هذا الاتجاه مرتبطة وملتزمة لقضايا المجتمع ويغلب عليها الإقناع المنطقي وتأخذ الوظيفة التزيينية والتنسيقية للموضوع، فالنقد التقليدي يقتصر مظهرها على الاستعمالات البلاغية الثلاث الاستعارة والتشبيه والكناية وقد اجمع النقاد القدامى والمحدثون على وظيفتين أساسيتين لهذا النوع من التصوير التقليدي هما وظيفة الشرح والتوكيد ووظيفة التزيين والتنسيق.

2 -أشكالها:

أ - **الشكل الأول:** تظهر وظيفة الإقناع والتوكيد عن الفكرة في أشكال مختلفة فالبيت في هذه الصورة ينقسم إلى قسمين فالأول يتضمن الفكرة المجملة، والثاني الفكرة المؤكدة الموضحة والمزينة وهذا ما يوضحه لخضر مسعودي في قوله[26]:

كاين وين اترجعك عالم معظم   تتحدث بكلام ربي ينهى بيه

وكاين وين اترجعك تصبح تظلم   اتوكلك لحرام وانت راضي بيه

وحين يوصف الشاعر عطا الله حقيقة حالة البطال ومعاناته النفسية مع الحرمان والفقر، لا يجد ما يؤكد به كلامه إلا استعماله للتصوير الاستعاري كصورة تزيينية لموقف انفعالي فيقول[27] :

ماذ من شبان ادفنو   حيين هدهم الياس القتال

ب -**الشكل الثاني:** يقيم الوظيفة التقليدية للصورة على أساس التضاد، وهذا النوع من التصوير يكثر في المواقف العاطفية

المؤثرة كما يقول الشاعر الداوي أحمد بن سليمان حين يصف حالة الإنسان وتقلباته مع أحوال الزمان[28] .

وآخر ايردوا فيه لملاك ابتعـــــــد   وآخر شد الطريق للجنه وصـــــــال

وآخر في وسط لحرير يلبس وايجدد   وآخر حظنو فوق حجره من لجبال

وهذا النوع من التصوير يتفق مع تقسيم القدماء للصورة الشعرية بحسب المستعار منه أو المستعار له أو بين المشبه والمشبه به

ج- **الشكل الثالث:** يقرر فيه الشاعر فكرته المجملة، ثم يؤكدها وينمقها بصورة في أبيات تليها ومثال ذلك ما يقوله

الشاعر لخضر مسعودي في حادثة وفاة الرئيس محمد بوضياف[29].

ياك الرايس ايكون عندو حارس خاص   يتنقل كالريح يعجب تمثالـــــــو

لازم عينيه ينظروا مـــن كـــل ابـــلاص   واللي شافو ايهيب ينظر في حالو

هو لازم ايمـــوت يا فاهـــم لقـــياس   واجب في ذا النهار يلحق قتالـــو

إن الشاعر في هذه الأبيات قد لمح لفكرته في البيتين الأولين، ثم أكدها في البيت الأخير وتمثل هذه الصورة نمطا من الصور الإيحائية التي ألفها المتلقي الشعبي فلا يجد في اكتشافها وفهمها كثير عناء، فالكلام الشعبي في عمومه تلميح وليس تصريحا، إضافة إلى هذه الأشكال التي تربط بين الفكرة المجملة التقريرية وبين عنصر التصوير المؤكد والمنمق فإن الشاعر الشعبي البدوي اهتم بأشكال أخرى كثيرة ومتنوعة كالأمثال والحكم ... مسايرة منه للنزعة التقليدية، وكشفا عن طبيعة الناس وتقلبات الدهر كما نرى في بيت مسعودي [30] .

لا تامن ليا راها تتقسم   واحد يتعرى ولاخر تكسي فيه

3 – **خصائصها:**

أ – **الاجترار:** من أهم سمات الصورة الشعرية التقليدية في القصيدة الشعبية البدوية الشكلية والوصفية والسكونية والتي تعتمد على قانون الاجترار من مخزون الذاكرة ومن تحمله من صور، كما أن اقتصار الشاعر على استرجاع المخزون الشعري القديم يؤدي إلى الحفاظ على الأنظمة الدلالية القديمة، فعندما يعبر الشعر بوبكر رقاقدة عن مدى شوقه لمحبوبته فلا يجد ما يسعفه إلا صورة الحمام[31].

ولد الحمام لزرق اتعنا بوصايه   وادي بريتي فرفر بجناحين

أما في المرثيات الحزينة فإن الداوي أحمد بن سليمان يحافظ على السياق التاريخي لما كان وما سيكون، فيطبع المرثية بطابع قصصي المكرر لأساليبه الحوارية والسردية والبنائية فيقول[32]:

نطقت بالايمان اكثر من مـــــــره   اوشهد ليها كل من كان احذانا

جاو الغسلات دخلو للحجـــــره   ودارو علـــى امـــا بالكتانــــــه

كي وجدت يا ناس صهدتني جمره   اوبلخف اتكلمو للدفانـــــــــــه

وفي مراجعة لبعض القصائد الشعبية البدوية بالمنطقة نجد أنها تكشف عن حواريات بينها وبين نصوص غائبة في التراث الشعري القديم -وبخاصة- في تمثيل الحيوانات والطبيعة الصحراوية، فالشاعر في كل ذلك لا يستحضر الصورة القديمة إلا عندما يشحنها بالنبض الوطني والإسلامي.

ب -**الشكلية والحسية:** اتسمت الصورة في هذا الاتجاه بالمقارنات الحسية التي تعتمد على المتخيل، وتركز على الأشكال البلاغية، فأول ما يلاحظه الباحث في طبيعة الأسلوب التخيلي للشاعر الشعبي البدوي هو غلبة التشبيه الذي يعد البنية الأساسية في تشكيل المتخيل، فالتشبيه هو عمود الصورة في النظرية الشعرية التقليدية، التي تقوم على فلسفة حب الجمال السهل الواضح، إن التشبيه قادر على تحقيق هذا الجمال بحديه المتناظرين، الذي يعمل كل واحد منهما باتجاه يلتقي فيه بالآخر لكنهما لا يتحدان.

فالإمام عبد القاهر الجرجاني يرى أن المعنى لا يكمل ولا يشرف إلا بالتمثيل " فإذا بحثنا في ذلك وجدنا له أسبابا وعللا كل منها يقتضي أن يفخم المعنى وينبل ويشرف ويكمل"[33] .

وهذه الصورة نجدها عند الشاعر أحمد بن عبيد في وصفه كريمة الرسول -صلى الله عليه وسلم- فاطمة الزهراء - رضي الله عنها- فيقول[34]:

شيعنا شيعة فطـــــــوم　　　شريفة بنت الرسول تاج القنصـر
انت قمره ولبنات انجوم　　　يانوار الحوريات زينك خاشــــــر
طلت قمره في لجيـــال　　　اعنايه واشبوب ورد امنـــــــور

أما الاستعارة فهي وسيلة تقوم على جمع المتنافرات، الذي يخلق نور من التعقيد في النفس لأنه يعمل على إيجاد صراع داخلي

عنيف يتجاوز الحقائق الواضحة " وهل تشك أن الشاعر يعمل عمل الساحر في تأليف المتباينين حين يختصر لك ما بين المشرق والمغرب، وهو يريك المعاني المتمثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة بالأشباح القائمة وينطق لك الأخرص، ويعطيك البيان من الأعجم ويريك الحياة من الجمال[35] .

الاستعارة تتجاوز منطق الأشياء وتتجاوز اللغة التواصلية العادية فهي قريبة إلى روح الشعر الذي يعتمد على التلميح بدل التصريح، فإذا كان التشبيه عقد مماثلة ومشابهة فإن الاستعارة استبدال طرف آخر فاللغة الاستعارية كما يقول الدكتور صلاح فضل: "هي التجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية"[36] .

فإذا عدنا إلى المثن الشعري الشعبي البدوي نلحظ عليه ما يسمى بالاستعارة المكنية، ومن أمثلة ذلك الحوار الذي أجراه الشاعر لمين سويقات مع الطبيعة[37].

يا ذي الطبيعة واش بيك واللي كيف غضبانه حشمتك بالله جاوبني اوعندي لخبار

قالت يا ولدي في الثنين قدر عنا مولانــــا نوبه نزهى كي انت انوبه نبكي بإمطار

بعض الساعات اربيع يا بني والدنيا فرحانـــه تزهى فيها لعباد والشجر تنور تنــــوار

لقد أنس الشاعر بالطبيعة المحيطة به فجعل منها كائنا حيا عاقلا يشكو إليها أحزانه ولواعجه، فالاستعارة استعفت الشاعر في تجاوز عالم البشر إلى عالم المتخيل (الطبيعة) الأكثر اتساعا لتعويض النقص، وإحداث التفريغ والإشباع للوصل إلى حالة التوازن النفسي.

أما الكناية فهي نظام إشاري بين المبدع والمتلقي فهي "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى"[38] . ونتيجة لاستعمالها الدائم في اللغة الشعبية فإنها تأتي في المرتبة الثانية من حيث كثافتها وتوظيفها، فهي تكشف عن الثقافة السائدة والقيم التي يعبر عنها المجتمع فتفصح عن الأحاسيس الجماعية والنظم المعرفية والتقاليد والأعراف.

إن الناس يميلون إلى توظيف هذا النوع من الأنظمة بقدرته الفائقة على وصف العالم الخارجي، وتأثيره في المتلقي فالكلام كلما كان مشحونا موحيا كان مقنعا ومن النماذج التي وظفت هذا النوع من الصور قول الشاعر لمين سويقات[39].

يا سمعين راني نبكي مقواني عا للي مشى وخلانا كي ليتام

بحر العلـــــــــــــوم راه خلف لمقـــــــــــــام

عالم توت كان امضوي لمكاني واليوم راح خلانا وسط ظلام

فالجملة الشعرية (بحر العلوم) والمكونة من مضاف ومضاف إليه، والمؤلفة من جزئين ينتمي كل منهما إلى حقل دلالي مختلف عن الآخر استطاعت أن تخرج المعنى من طابعه الفكري التقريري إلى بعده التقريري المحسوس.

ج- **التجسيد والتشخيص:** تبدو هذه الظاهرة فيما يلبسه الشاعر من حركة حياة ومشاعر إنسانية في تشكيله اللغوي، فتمثل تمثيلا دقيقا يجعلها ماثلة أمام حس المتلقي، وكأنه يراها وتحيل كل منهما إلى عناصر حية في التجربة تحمل أحاسيس ومشاعر.

وقد علل البلاغيون والنقاد لظاهرة التجسيم والتشخيص في الصورة تعليلا نفسيا، بردها إلى عناصر المعرفة الأولى التي يحصل فيها العلم، فالمشاهدة والمعاينة البصرية من خلال حواس المرؤ وطباعه تساعده لبلوغ الثقة واليقين، ويرى عز الدين اسماعيل " أن كل تقدم حسي للصورة هو تمثيل ذهني له دلالته وقيمته الشعرية وإن قيمة الألفاظ الحسية تقدم بها صورة تتمثل في كونها وسيلة لتنشيط الحواس.

سابح في بحر عميق انكسر لي مجدافـــي حاير وحدي مالي دليل غابوا عني لصحاب

والموج لعب بي ولاحني في عالم خرافـــي خرجني من جو البحر وارماني في اليبــــاب

تايه في الصحرا والعرا نمشي في الرمله حافي عطشان امزيلفني الحر ونتبع في الســــــراب

لامن اسمع لحكايتي لا من يفهم توصافـــي مالي غير الصخور والجبال ترد الجـواب

اترجع في الصدى اللي يزيد على تخوافـــي والشك يطاردني كي انقطعت بقلي لسباب

انحدث في روحي اهبيل وكاثر لي تخرافـــي قالوا عني ناس زمان مجنون وبيه ســــــلاب

يحسن عون اللي جاهلين معنى لكلام الصافي كذلك الشعرا من قديم في ذا الدنيا اغـراب

ويمكن أن ندرك الفرق الواضح بين الصورة الجامدة القديمة وبين الصورة المفعمة بالحياة والحيوية والحركة عند الناقد مارك إيجلد انجر والذي يقول عن الصورة الديناميكية بأنها: "تتنزه عن الرؤية بالحدقة لتسمو إلى الرؤية بالقلب

أو بعبارة أخرى عندما تتخلص من شوائب المادة ومن كل ما يشدها إلى الوصف التقريري والبرهان العقلي، فتكون أقرب إلى التجريد منها إلى الواقعية وتتبرأ من أدوات التشبيه ومن الحروق والظروف، وعندما لا تكتفي بوصف الشكل واللون وتتعداه إلى وصف الحركة، وعندما تتحاشى التصريح المبني فيكتنفها شيء من الغموض يدفع القارئ إلى التأمل"[40]

المبحث الثالث: الصورة الرمزية

1- مفهوم الرمز:

يعرف الرمز بالاعتماد على مواطن الالتقاء والاختلاف بينه وبين العلامة والكناية والاستعارة "فالعلامة تشير إلى شيء إشارة خارجية اتفاقية كالضوء الأحمر في إشارات المرور بينما يمثل الرمز الشيء بعد عملية تفاعل داخلية بين الطرفين أحدهما ظاهرة والآخر مستتر تقرب بينهما ارتباطات نفسية واجتماعية أو مثالية روحية كالهلال عند المسلمين وكالظل عند الجاهلين"[41] .

وقد يختلف الرمز عن العلامة " لتطابق الدال فيها مع المدلول، وهو تجاوز المدلول للدال إذ أن السلام (المدلول) يتعدى حدود الحمامة (الدال)التي تشير إليه في الرمز المعروف، فالرمز يحتاج إلى تأويل بينما العلامة بين الدال والمدلول هي علاقة آنية حاضرة"[42] .

أما الفرق بين الكناية والمجاز المرسل فيرى البستاني "أن الرمز إذا استهلك أصبح كناية أو مجازا مرسلا ويضرب مثل (العرش) أو (التاج) اللذان يرمزان إلى الملك ... غير أن معجمة (العرش) و(التاج) في دلالتهما على الملك جعلت الانتقال منهما إلى الملك شبيها لأواليه الانتقال في المجاز المرسل"[43] .

فالسياق هو الذي يحدد دلالة الرمز وقيمته الفنية وهو يعطيه غالبا تكثيفا أكبرا من أي مصلح مجازي آخر لأنه ينطلق في آفاق أرحب.

وبالرغم من الطابع الفكري العام للرمز إلا أنه لا يلغي الحس. "ومن هنا يأتي الغموض الذي غالبا ما يرتبط بالرمز في الدراسات النقدية الحديثة، فالذين يريدون أن يدركوا الرمز عن طريق حواسهم فقط، سيضلون حتما في متاهات بعيدة غريبة"[44] .

2- الرمز المعجمي:

إن الشاعر الشعبي يستخدم الرمز المعجمي يصوغه من الألفاظ التي "ينتزعها من المعجم أي من معناها الاصطلاحي ويحولها إلى رموز تتحرر فيه من مدلولها الضيق لتكتسب معاني جديدة وتأويلات لا محدودة"[45] ومن المصطلحات المعجمية التي حررها المبدع الشعبي من مدلولها الضيق لفظ الحمامة كما يمثل الشعر لخضر مسعودي[46] .

يا بدال احمامتك ربي يهديــــك   نحت عنك ريشها يوم ادلالك
واتفكر في يوم كانت بين ايديك   مثل الورده كــــل جهة تحلالك
والحب اللي بيه كانت زوجه ليك   خليتـــــــوه فالحـــق انسالك

فالشاعر في هذه الأبيات يرمز للزوجة المطلقة بالحمامة المفارقة عشها، كما رمز مسعودي كذلك إلى تغير الأحوال من بعد الصفا والمسرة إلى الكدر والمتاعب (بالريح) فيقول[47] :

اول خطوه كنت كاسب بدويه   تحت القصة زايده في الطبع اوشام
ساكن في خيمه اولابس اعليـا   عايش صافي لا امشاكل لا تخمام
حنتها في اليد حمره اصليـــــه   ما تتحير خاثره زينه لريـــــــــــام
اتصلي واتصيم كلش مرضيــــه   الله غالب بينا دخلو ظـــــــــــلام
هب الريح اوغيم الجو اعليـــــا   واتعوج ذاك الزهر بعد التسقـــــام

ومن الرموز التي شاعت في العصر الحديث والتي تؤول بالاحساس والمتابعة والملاحقة فكانت الريح والصخور ترمي للمحاصرة وتضيق الخناق وكتب الأنفاس، وكان الليل يرمز للانحطاط والتخلف، وكان النبنع يرمز للارتواء، ففي قصيدة "غريب" يوظف الشاعر الأمين سويقات الجبال والصخور كرموز للضجر وضيق الأنفاس والكآبة فيقول[48] :

لامن يسمع لحكايتي   لامن فاهم توصافي

مالي غير الصخور   والجبال اترد الجواب

3- الرمز الاشاري (الديني):

يختلف الرمز الأدبي عن الرمز المعجمي لأنه "يكسب اللفظ أبعادا إيحائية جمالية تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف في مكونات النص الفني"[49] . فالرمز وسيلة فنية قادرة على القيام بعبء التعبير عن تجارب الشعراء بشكل خاص.

ومن الرموز الاشارية التي وظفها الشاعر الشعبي وصف المرأة وصفا جسميا حسيا متكاملا يتناول كل عنصر من أعضائها فربط كل عنصر من أعضائها بصورة مستمدة من عالم الطبيعة، فالمرأة عندهم تغدو أشبه بالتمثال الذي ينحته الشاعر ليتمثل به نموذج الجمال.

"فالرمز لكي يكون مقنعا لا بد أن يتمتع بحالة من الاستقرار في فكر الجماعة قبل أن يصطلح عليه بوصفه رامزا"[50] .

فالسياق الاجتماعي والتداول هو الذي يعطي الرمز قدرته على الإيحاء. وخير نموذج في هذا المقام مدح أحمد بن عبيد[51] لكريمه الرسول – صلى الله عليه وسلم- فاطمة الزهراء- رضي الله عنها-

طلت من الجحفه وخيال

واغلافات متخالفين بالاخضـــــــر

زينك خارج عن لمثال

تاج يتوهج سراج فوق العاشـــــــر

زنجي طاح على الذرعين

اكحل من ريش الرمدي شعور امحدر

زوز امريات اعينين

والهذبه عذبالك توت جابو تاجـــــر

الغشوه برق اسحابين

لحواجب نونات اسطامبه في مسطـر

للوش صباع اليدين

لا شافو ريح ولا شمس مسك وعنبـر

وقد توظف الصورة الاشارية كوسيلة من وسائل التعبير، تبعا لموافق الرؤية والحالة الشعورية المسيطرة. وأول هذه الأنواع من الصور الاشارية المكثفة ما يعرفها الدكتور محمد ناصر بقوله أنها: "تلك الصورة التي يبنيها الشاعر على مفردة قرآنية أو جملة فعلية أو اسمية ... "[52]

فالشاعر بوعمامة مسعودي متأثر بهذا النمط الرمزي الذي يطهر الأثر القرآني في سياق تركيبي، دلالي نفسي بحيث يعبر عن أحاسيسه ومشاعره وأحزانه فيقول[53] :

عن ركن الصلاة شاتي نتكلــــم

وهو من خمس اوقات كلش بالبيان

بلغهم لمين واضح ومقســــــــم

نقراهم ياناس في كتاب القـــــرآن

في يوم الحساب ايكونو ليك بلسم

ايزيد لقبر ايضيق عنك فالبنيان

من هول السوال لساني يتلعثـــــم

اللي دارو يلقاه مجرد فالديـــوان

الاقرع يا سدات ايعذب من يظلم

خلقو ربي ند للعبد المشيــــــان

فالمفردات الدالة على الحساب والموت والقبر والسؤال تشير إلى فكرة الإيمان باليوم الآخر.

وقد "يلجأ الشاعر إلى التفصيل في التصوير للتعبير عن مواقفه والافصاح عن مكونات النفس، وقد يجمع بين الصور والألفاظ لتصبح صورة واحدة ليمنحها الدلالة الفكرية والنفسية الخاصة"[54] فتتابع الأفعال في قصيدة الرثاء هو تفصيل لحركة النفس وانفعالاتها كما يمثل لذلك الشاعر الداوي أحمد بن سليمان[55] .

نطقت بالايمان اكثر من مره

شهد ليها كل من كان احذانا

جاو الغسالات دخلو للحجره

وذرو على اما بالكتانـــــــه

حضرت ليها كامله ناس الدشره

ولقينا لخلايق فينا تتسنـــــى

وقبرها محفورة موعرها حفره

ويجعلها روضه من رياض الجنه

حطيناها بالعقل تحت الستره

فاضت عيني قلت وقبيل امعانا

فالأبيات تفصيل في التصوير الذي يعبر عن الموقف إزاء قضية الموت، فالمشهد إفصاح عن مكنونات النفس بما تحمله من أصدق مشاعر الحب

والإحساس والحزن، فالصورة الخارجية ترسم ملامح الألم والحرقة والحزن، والتي سايرها الشاعر زمن الصدمة الأولى، لتتشكل بداخله صورة أخرى تعبر عن حالة النفس الصابرة المحتسبة والمسلمة لفكرة القضاء والقدر، والتي عبر عنها بقوله[56] :

يا ربي يجاه اصحاب العشره

اغفر ذنب اللي قدا وميمتنـــــا

وبجاه اللي شاد كتابو اويقرا

اوقايم نصف الليل ويصوم الحسنه

اجعل ليها اقصر في الجنه الخضره

وفي الفردوس تكون قربة نبينــــا

إن الاستعارة والرمز لبنات بنيوية في العمل الأدبي، أما الخيال فيعتبره مصطفى ناصف صفة جوهرية للعمل الأدبي وطابعه الخاص الذي يجعله يتميز عن سائر أبواب النشاطات اللغوية، "إن الخيال قادر على كسر الحواجز التي تبدو عاصية بين العقل والمادة وهي التي تمكنه من أن يجعل الخارجي داخليا، والداخلي خارجيا ومن أن يجعل من الواقع فكرا، ويحيل الفكر إلى واقع"[57] ويرى ناصف أن العمل الأدبي في عمومه والشعر على الخصوص تعبيرا استعاريا ذا أبعاد رمزية "الاستعارة تعجز أن تبلغ العمق إذا لم يكن رمزا"[58] وقد وضح الفرق بينهما عندما قال:"والفرق يتضح إلى حد ما من خلال النظر في علاقة كليهما بالمساق فالتشبيه والإستعارة بالقياس إلى الرمز كالأسير في حضيرة قرين صريح أو متضمن في السياق، ولا كذلك الرمز الذي يعلو على القرين، فيعلو على التحدد والتعيين فيصبح الثراء الذي يكتنفه أوسع"[59]

خاتمة:

إن الدارس الذي يهدف إلى كشف ملامح الصورة الشعرية في القصيدة الشعبية البدوية، مضطرا أن يلحظ أنها صورة ترتكز في جانب كبير منها على شعرية التقرير، فالشعر عند هذه الفئة من الشعراء إلهام فطري، بعيد على الغرابة. فالجمالية عندهم هي جمالية تميل إلى البساطة والوضوح، لا تؤمن بالإرغام اللغوي، والغرابة الشعرية فالشعر الشعبي البدوي جماهيري لا يعترف بإقصاء، ويعزز دور القارئ الشعبي في عملية صناعة الإبداع الفني مهما كان مستواه لأن الشعر عندهم ذائقة وجمالية ومتعة فنية وإلهام.

الهوامش:

1 – عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة المصرية في قصور الثقافة، (د ط) الجزائر 1997 ، ص18.

2 – المصري عبد الحميد حنورة: الخلق الفني، دار المعارف (د ط)، القاهرة، مصر، (د ت)، ص73.

3 – مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية للكتاب، ط6 القاهرة، مصر 1979 ، ص51.

4 – محمد طرشونة وآخرون: قضايا الأب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية (د ط)، الجامعة التونسية، تونس 1998 ، ص20.

5 – لمين سويقات: مواويل الشوق والأمل، مديرية الثقافة ورقلة، (د ط)، الجزائر، (د ت)، ص52.

6 – الشاعر أحمد بن عبيد: حضوة الأحباب، مخطوط، ص39.

7 – المصدر نفسه، ص39.

8 – محمد الهادي طرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعية التونسية، (د ط)، تونس 1981، ص102.

9 – لمين سويقات: مواويل الشوق والأمل، ص32.

10 –الشاعر أحمد بن عبيد: حضوة لحباب، ص70.

11 –الشاعر أحمد بن عبيد: المصدر نفسه، ص73.

12 –الشاعر الداوي أحمد بن سليمان: القلم الماطر في بوح الخاطر، قصائد من الشعر الشعبي، مديرية الثقافة ط1

ورقلة الجزائر 2010.

13 –سورة الأنبياء: الآية 07 برواية ورش عن نافع.

14 –الشاعر الداوي أحمد بن سليمان: القلم الماطر في بوح الخاطر، ص186.

15 –الشاعر أحمد بن عبيد: حضوة لحباب، ص87.

16 –الشاعر لمين سويقات: مواويل الشوق والأمل، ص50.

17 –واستين وارين، ورنيه وليك: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي ومراجعة حاسم الخطيب،ط3 بيروت ، لبنان 1989 ، ص244.

18 –الشاعر لخضر المسعودي: من كنوز الشعر الشعبي، دار العربي للنشر والتوزيع، (د ط)، قسنطينة، الجزائر 2011، ص43.

19 –الجاحظ: الحيوان،تح:عبد السلام هارون ومصطفى البالي الحلي، دار الكتاب،(د ط)،القاهرة،مصر 1948، ص121.

20 –أحمد محمد الحوفي: الإتجاه الروحي في الشعر شوقي، مطبعة لجنة البيان العربي، (د ط)، الإسكندرية، مصر 1995، ص17.

21 –عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: هـ/ ريتر، مطبعة أسطنبول، تركيا 1954، ص101.

22 –غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، (د ط)، بغداد، العراق 1980، ص17.

23 –عبد محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، ص34.

24 –سيفان وايلد: نزار قباني، الحنين والموت والشعر، مقال لمجلة القاهرة، يوليو 1913، ص104.

25 -سعيد الضاوي: مدخل إلى علم إجتماع الأدب، دار الفكر العربي، طر ، بيروت ، لبنان 1994، ص102.

26 -الشاعر لخضر مسعودي: من كنوز الشعر الشعبي، ص91.

27 -الراوي الشاعر عطا الله حقيقة: في بيته بورقلة بتاريخ: 2012/02/01 على الساعة: 18:20 .

28 -الشاعر الداوي أحمد بن سليمان: القلم الماطر في بوح الخاطر، ص123.

29 -الشاعر لخضر مسعودي: من كنوز الشعر الشعبي ، ص54.

30 -الشاعر لخضر مسعودي: المصدر نفسه، ص53.

31 -الراوي الشاعر بوبكر رقاقدة: في بيته بورقلة في : 2013/01/01 على الساعة: 17:00 .

32 -الشاعر الداوي أحمد بن سليمان: القلم الماطر في بوح الخاطر، ص89.

33 -عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص108.

34 -الشاعر أحمد بن عبيد: حضوة لحباب، ص58.

35 -عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص107.

36 -صلاح فضل: النظرية البنائية والبعد الدلالي، الأنجلو مصرية، (د ط) ، مصر 1978، ص208.

37 -الشاعر لمين سويقات: مواويل الشوق والأمل، ص50.

38 -الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: عبد القادر حسن، مكتبة الأدب،(د ط)، القاهرة،مصر 1996، ص355.

39 -الشاعر لمين سويقات: مواويل الشوق والأمل، ص50.

40 -نيكولا سعادة: قضايا أدبية، دار مازن عبود، طر ، بيروت ، لبنان 2001، ص82.

41 -جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة (د ط)، القاهرة، مصر 1974، ص96.

42 -يوسف الصديق: المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة، الدار العربية للكتاب، (د ط) ، تونس، 1996 ، ص209.

43 -صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، (د ط)، بيروت، لبنان 1986، ص189.

44 –عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1 ، عما، الأردن 2009 ، ص99.

45 –صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص190.

46 –الشاعر لخضر مسعودي: من كنوز الشعر الشعبي، ص47.

47 –الشاعر لخضر مسعودي: المصدر نفسه، ص66.

48 –الشاعر الأمين سويقات: مواويل الشوق والأمل، ص52.

49 –فايز الداية: جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع للهجري ، دار الكتاب ، (د ط) ، القاهرة، مصر 1948 ، ص175.

50 –نبيلة إبراهيم: المقومات الجمالية للتعبير الشعبي، الهيئة المصرية للقصور الثقافة، (د ط)، القاهرة، مصر 1996، ص04.

51 –الشاعر أحمد بن عبيد: حضوة لحباب، مخطوط، ص91.

52 –محمد ناصر بوحجام: مفدي زكرياء، نشر جمعية التراث، (د ط)، غرداية، الجزائر 1969، ص117.

53 –الشاعر مسعودي بوعمامة: الشعر الشعبي، مخطوط،ص75.

54 –محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، المطبعة العربية، ط1 ، غرداية، الجزائر ، 1987، ص227.

55 –الشاعر الداوي أحمد بن سليمان: القلم الماطر في بوح الخاطر ، ص89.

56 –الشاعر الداوي أحمد بن سليمان: المصدر نفسه، ص90.

57 –كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي (مصطفى ناصف نموذجا)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر 2009، ص143.

58 –كريب رمضان: المرجع نفسه، ص144.

59 –كريب رمضان: المرجع نفسه، ص146.

آليات اشتغال المنهج التداولي على التراث الشفوي

الأستاذة: إيمان

هنشيري

جامعة عنابة

توطئة :

لطالما كان تراث الأمم ركيزة أساسية من ركائز بناءها الحضاري، فهو المعبر عن هويتها الثقافية، وعنوان اعتزازها بشخصيتها، والراصد لأهم محطات تاريخها وعاداتها وتقاليدها، فالمتأمل بعين فاحصة و بفكر متقد لهذا المحكي الثري، يدرك لا محالة ما يكتنزه من المواضيع التي تحفل بالقيم الأخلاقية وتعج بالعبر التي تتعلق بحياتنا على كافة مستوياتها ، فانطلاقا من هذه الخاصية العجيبة لهذا المكون الثقافي الأصيل شهد في الآونة الأخيرة الاهتمام في الأوساط العلمية لاسيما من قبل النقاد الذين حاولوا قراءته من الداخل بما تيسر من الآليات والإجراءات المختلفة اعتمادا على مناهج نقدية معاصرة فرضتها متطلبات العصر .

ويعد المنهج التداولي من أحدث المناهج النقدية التي لامست حقيقة النصوص في الدرس النقدي الحديث ،وذلك لان التداولية فتحت آفاقا جديدة أمام الدرس اللغوي ، إذ قامت بتغيير من خارطة الإهتمامات معيدة ما همش من مواضيع للواجهة، ولهذا يحاول هذا المقال فتح نافذة تطل على هذا الدرس التراثي الشفوي متناولا أهم الإشكالات كالسياق وأفعال الكلام، وقواعد

التخاطب، ليكون خطوة من بين الخطوات التي ينبغي برمجتها ضمن دائرة اهتماماتنا، لان الحاجة إليها ملحة في عصرنا الحاضر حيث فقدت فيه امتنا العربية ومن بينها الجزائر الكثير من مكون هويتها الثقافية.

1 – مفهوم التراث الشفوي :

قبل أن نتطرق إلى مفهوم التراث الشفوي لابد أولا من تحديد معنى كلمة "تراث" لنتعرف عن مجالاتها وحدود استعمالها عند العرب، ولنتقصى أصلها الذي استعملت فيه لأول مرة حتى نعرف معناها الحقيقي .

كلمة"التراث" في اللغة مشتق « من مادة "ورث" ، والمأثور والتراث والميراث والموروث والإرث هي ألفاظ عربية مترادفة وردت في اللغة كالحسب »(1)

ومن اللغويين من جعل الورث والميراث خاصين بالمال، والإرث خاص بالحسب، وتستخدم الكلمة مجازا للدلالة على ما هو معنوي ، يقال : « هو ارث مجد ، والمجد متوارث بينهم ، وهو الورثة ، وهم الورثة والوراث»(2)

فالتراث والميراث والإرث – كلها بمعنى واحد– وهو ما يخلفه الرجل لورثته، ومن ذلك قوله تعالى ﴿ وتأكلون التراث أكلا لما ﴾ (سورة الفجر/ الآية 19)

ونجدها في موقع أخر تتجاوز المعنى المادي الضيق، لتصف أمورا معنوية ، وما يؤكد هذا المعنى للتراث قوله تعالى: ﴿فهب لي من لدنك وليا يرثني ويرث آل يعقوب ﴾(سورة مريم / الآية 06) فالمقصود بالآية الكريمة ليس المال وإنما الجانب المعنوي لها.

إذن اقتصر استخدام الكلمة قديما على ما يورث من مال، لكن سرعان ما حملت الجانب المعنوي ، غير أن الكلمة « اكتسبت في الخطاب العربي

المعاصر معنى أخر، فصارت تدل على الموروث الثقافي ، وبذلك يكون الاستخدام الجديد مما يناسب احتياجات التعبير المعاصرة ، والذي لا يخرج عن نطاق المعنى الموروث ، لأنه نابع من مفردات التفكير العربي »[3]

فصار بذلك التراث معبرا عن جميع ما يخص الإنسان العربي ماديا ومعنويا ، بل هو جزء من مكونات الإنسان العربي ونفسيته ، فيشمل بذلك « التقاليد، والعادات، والتجارب، والخبرات، والفنون...انه جزء أساسي من موقفه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي »[4]

لقد ادخل المفهوم الحالي للكلمة جوانب أخرى، مما يتسم به التفكير العربي وما تتطلبه حاجات التطور في الواقع الذي نعيش فيه، إلا أن الدارسين العرب متفقون على المعنى العام ، فالتراث عندهم كل ما ورثه الخلف عن السلف أو ما تركه الجيل السابق للجيل اللاحق

ويعد التراث الشفوي من بين أهم الاختلافات فيما يخص الموضوعات التي يمكن إدراجها تحت مفهوم "التراث"، فطبيعته الشفوية جعلت الكثير من الدارسين لا يميلون إلى دراسته، رغم أن دراسته والتعرف إليه بات حاجة ملحة تفرض نفسها في حياة كل الشعوب ،لأن التمسك به ضمانة حقيقية لاستمرار وجود أي شعب، والجزائر كغيرها من البلدان العربية أحوج لممارسة هذا الفعل، خاصة في ظل ما تواجهه من تحديات بغية تذويب ذاتها وتشتيتها ، فتمسكها بالموروث الشفوي مطلب ملح للدفاع والحفاظ على هذه الذات .

وتتشبث الأمم بتراثها الشفوي وتتمسك به لأنه « روحها ومقوماتها وتاريخها ، والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها ، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ »[5]

فأهمية التراث الشفوي لا تكمن فقط في الحفاظ على هوية الشعوب من التمزق والتشتت، بل له دور في تعريفها بماضيها ، فهو صلة الوصل بين ماضيها وحاضرها ،فرغم نظرة المؤرخين إليه نظرة غير جدية ، لأنهم يعدونه ضربا من الفنون التي لا يمكن الركون إليها ، إلا انه يمكن أن يساهم في بناء تاريخ الشعوب .

والتراث الشفوي هو تراكم خبرة الإنسان عبر أجيال ، لذلك فعلاقة الإنسان به علاقة عضوية ، فهو الذاكرة الحية للفرد والمجتمع، كما أن لكل شعب موروثاته الخاصة به والتي يتوارثها شفهيا ، لذلك فهو إنتاج جماعي يختزن خبرات الأفراد والجماعات ، وبقدر ما هو مخيال للجماعة فانه جدار متين لحفظ هويتها ، ومحرك لها في الاستمرارية والوجود .

وانطلاق من هذه الأهمية يقول لطيف بولا « الشعوب التي تحترم تراثها وتعمل على تخليده ونشره بين الشباب وبين الأجيال الصاعدة تكون أكثر أصالة واشد وحدة وارفع أخلاقا من التي لا تراث لها ولا تقاليد تجمع بين أفرادها ، وتستذكر من خلالها ماضيها وأجدادها الذين ورثوا منهم ذلك التراث ، والذي هو جزء مهم من تاريخ وثقافة الشعوب الأصلية »(6)

فلا بد أن نحاول إعادة النظر في التراث الشفوي على انه تاريخ امة وحضارة، لا كلام سطحي لا قيمة له ، أو هو نتاج فترة زمنية غرقت بمحدوديتها الفكرية والثقافية، لان ما يكتنزه هذا النوع من التراث قد يفوق بكثير تصوراتنا عنه، فالجزائر مثلا ذات مساحة شاسعة خاصة الصحراء منها، إذ يتنوع الموروث الشفوي من منطقة إلى أخرى، ومن مدينة إلى أخرى فما نجده في مدينة بسكرة مثلا لا نجده في مدينة ورقلة ، والعكس من ذلك ،

وان تجاهلنا هذا التنوع واكتفينا في محاولتنا لدراسة واستقصاء وجمع التراث الشفوي على مدن معينة فإننا حتما سنترك جزء هويتنا الثقافية يضيع.

2 – مفهوم التداولية :

التداولية مبحث لساني جديد تطور إبان سبعينيات القرن الماضي، إلا أن البحث فيها يمكن أن يؤرخ له منذ القديم حيث كانت تستعمل كلمة pragmaticus اللاتينية وكلمة pragmaticos الإغريقية بمعنى "عملي"، ويعود الاستعمال الحديث للتداولية pragmatics للفيلسوف الأمريكي (شارل موريس CHARLES MORRIS) في كتابه "أسس نظرية العلامات " الذي تأثر بالعقيدة الفلسفية الأمريكية البراغماتية (الذرائعية)، وقد اختلفت تعريفات التداولية من دارس إلى أخر، وأول تعريف أطلقه شارل موريس للتداولية من خلال تعريفه للسميائية إذ قال : « فالسيمياء تتقسم إلى ثلاثة فروع : التركيب، الدلالة، والتداولية

1 – يهتم التركيب بدراسة العلاقة بين العلامات فيما بينها .

2 – تهتم الدلالة بدراسة العلاقة بين العلامة والشيء.

3 – وتدرس التداولية العلاقة بين العلامة ومؤوليها .[7]

أما (آن ماري ديير ANNE MARi DILLER) و(فرانسوازريكاناتي FRANCOIS RELANATI) فيعرفانها بقولهما: « التداولية هي استعمال اللغة في الخطاب،شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية »[8] ،ويمكن أن نسجل من هذا القول النقاط التالية :

– التداولية علم يهتم بدراسة اللغة الإنسانية في الاستعمال.

- تسعى التداولية إلى الكشف عن المقدرة الإنجازية التي تحققها العبارة اللغوية.

- التداولية بحث في الدلالات التي تفيدها اللغة في الاستعمال .

إن الحديث عن العلاقة بين العلامة ومؤؤليها يشير ضمنيا إلى مستخدمها ، فالعلامة قبل استخدامها تمر بعملية تأويل ذهني هي التي تمكن من استخدام علامة بعينها دون بقية العلامات، واستخدام العلامة بطرح جملة من التساؤلات تخص المستخدمين(المقاصد) وظروف استخدام (السياق) تمثلت هذه التساؤلات كما أشارت (فرانسواز آرمينيكو) في :

- من يتكلم (المتكلم/ المبدع)
- مع من يتكلم (المستمع / المتلقي)
- لأجل ماذا نتكلم (مقاصد الكلام)

ماذا علينا أن نعلم حتى يرتفع الإبهام عن جملة أو أخرى (السياق)[9]

هذا التشعب الذي تخلقه هذه الأسئلة السابقة يوسع دائرة التداولية لتصبح تداوليات ، وقد قسمت (فرانسواز آرمينيكو) التداولية إلى ثلاثة درجات :

- **تداولية الدرجة الأولى** : وهي دراسة الرموز الإشارية، ولها سياق خاص ،السياق الوجودي أو الإحالي .

- **تداولية الدرجة الثانية** : وهي دراسة تعبير القضايا في ارتباطها بالجملة المتلفظ بها في الحالات العامة ، ولها سياق هو السياق الذهني بل السياق المترجم إلى تحديد العوالم الممكنة .

- **تداولية الدرجة الثالثة** : وهي نظرية أفعال اللغة ، والسياق وهو الذي يحدد فيها التلفظ الجاد أو الدعابة (10)

3 - آليات اشتغال المنهج التداولي على التراث الشفوي

يقوم المنهج التداولي على دراسة استعمال اللغة في إطار العلاقة بين المتلفظ والمخاطب، في إطار موقف كلامي ملموس، كما يهتم بكل ما يعتري هذه العلاقة من ملابسات وشروط مختلفة، أي أن التداولية تدرس كل العلاقات بين المنطوقات اللغوية وعمليات الاتصال والتفاعل، لذلك فمقاربتنا للتراث الشفوي وفق المنهج التداولي يكون من خلال تعرضنا للآليات التالية :

- السياق contexte

يعد التراث الشفوي منظومة لغوية منتجة مسبقا وتمتاز بثبوت المعنى ، لكن استحضارها والتعامل بها بين أفراد المجتمع يكون خاضعا لاعتبارات مقامية وتواصلية معينة ، وهذا يتطابق مع المقولة المشهورة "لكل مقام مقال"، فالمتخاطبين فيما بينهم يستحضرون - أثناء تخاطبهم- بعضا من التراث الشفوي سواء أكان (امثلا أو روايات أو حكايات خرافية أو ألغازا ...الخ)، لغرض تقوية كلامهم أو اختبار ذكائهم وما إلى غير ذلك من الأغراض، إلا أنهم لا يستعملون ما تجود عليهم به ذاكرتهم مما تركه لهم أجدادهم دون مراعاة السياق، فالسياق له اثر بالغ الأهمية في عملية التخاطب وتأثيره في المواقف بتعديلها أو تبديلها.

فدراسة التلفظ وفق منظور تداولي لأشكال التراث الشفوي لابد أن يكون في إطار سياق معين فهناك عوامل كثيرة يجب أن تأخذ بعين الاعتبار في عملية التلفظ مثل الحالة النفسية والنبرة والمحيط المادي والاجتماعي وغير

ذلك ، فانطلاقا من هذه الاعتبارات التي اهتمت بها التداولية اعتبرت تشابكا للكثير من التيارات ، ومنهج في تحليل الخطاب أكثر منها اتجاه نقدي محدد ، فهي تضم تقريبا كل الاتجاهات الأخرى كالنقد النفسي والاجتماعي وغير أنها تستفيد من هذه العناصر وتربطها بظروف إنتاج الخطاب .

وبناء على ذلك كان لا بد من الأخذ بعين الاعتبار التلفظ والسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي الذي يتلفظ فيه بأشكال التراث الشفوي ، لان السياق يلعب دورا في عملية التلفظ وهو الذي يكسبها المعنى السياقي.

ولأشكال التراث الشفوي علاقة وطيدة بنظرية الفكر والكشف عن مقاصد القائل، إذ أن تأويلها يتم من خلال إعمال استدلالية ترتبط بالسياق ، كما أن تحليل السياق يعتمد على المعرفة الموسوعية التي نتوصل إليها من خلال مفاهيم الصيغة المنطقية من المعطيات التي يمكن إدراكها مباشرة من المقام، وهكذا فان تأويل مثل هذا النوع من التراث يخضع إلى إستراتجية المؤول التي تستند إلى فرضية عقلانية ، فالانتقال من المقاصد الإجمالية يتم نمطيا عبر نظرية الفكر،إذ يفترض أن كل متلفظ يخاطبنا يسعى حتما إلى تبليغنا رسالة هي مقصده الإجمالي .

فأشكال التراث الشفوي على اختلافها وتعددها ينبغي أن تستحضر في مقام وموضوع مناسبين حتى يتمكن المستمع من استيعاب معناها لهذا يرى (سبربر وولسن) « أن قاعدة النوع التي تفرض على القائل أن يعتقد فيها بقوله ، وان تكون له أسباب معقولة، وعن قاعدة الكيف التي تفرض أن نتكلم بوضوح ليكون الحديث مناسبا (دون إرهاق المخاطب بحشد من التفصيلات الزائدة) كما يفترض أن نصدق القول »[11]

فاستحضار التراث الشفوي يخضع لثقافة القائل والمقام الحاضر والربط بينهما ، كما انه يخضع لمبدأ المناسبة وقدرة الاستحضار من الذاكرة ، أي أن أشكال التراث الشفوي تتطلب جهدا من قائلها .

فالاعتناء بمقام الملفوظ من اهتمامات الدرس التداولي، فانطلاقا من هذه الوظيفة رأى (ديكرو Ducrot) أن« التداولية تدرس كل ما في معنى الملفوظ المربوط بالمقام الذي قيل فيه، ولا بالتركيب اللساني الذي استعمل فيه »[12] .

ف (ديكرو) يجرد اللغة من خصوصية حمل ألفاظها للمعاني ، ويفرغ كل ذلك في نظرية المقام التي تعتني بدلالة الملفوظات في المقامات التي قيلت فيها، فالمقام هو الذي يلبس الألفاظ حلتها المعنوية الخاصة به، وهذا ينطبق إلى حد بعيد على الأمثال والحكايات الشعبية والخرافية والألغاز ...الخ ، فهذه الأشكال من التراث الشفوي تحمل معاني وعبر مسبقة مرتبطة بقصتها السابقة، لكنها تحمل في كل مرة تقال فيها معاني جديدة هي وليدة المقام الذي تقال أو تروى فيه ، ومن ثم فالتداولية جديرة برصد هذه التغيرات في المعاني

التي تطرأ على هذه الأشكال التراثية الشفوية في كل مناسبة تقال فيها .

ولنتمكن من المعنى الناشيء من ذلك التواصل الذي يخلقه التراث الشفوي ،لابد ألا ندرس اللغة انطلاقا من البنية التركيبية لها، وإنما ندرسها انطلاقا من المقام الذي قيلت فيه ، وضمن السياق العام للخطاب، أي دراسة الاستعمال اللغوي في الاتصال بين افراد المجتمع الذين يستخدمون التراث الشفوي في تواصلهم وفق معطيات سياقية واجتماعية معينة، ومنه يرى (

فرانسيس جال Francis Jaqes) انه ينبغي التطرق في التحليل التداولي « إلى اللغة كظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية معا»[13].

-أفعال الكلام Actes de langage

والاهتمام بالسياق في التحليل التداولي رافقه اهتمام أخر، انه الاهتمام بما تحدثه اللغة من اثر في مستعمليها ، فاللغة حسب (أوستين Austin) لم تعد وسيلة تواصل فحسب بل هي وسيلة التأثير في الواقع وتغيير السلوك والمواقف ، يتم بفضلها انجاز جملة من الأفعال، إذ « يرى أن وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات والتعبير عن الأفكار، أي هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صيغة اجتماعية »[14]

فأفكار(أوستن) تتبلور في نظرية تعرف بأفعال اللغة أو أفعال الكلام التي صارت حلقة بحث في الكثير من الدراسات التداولية، وجوهرها أن كل ملفوظ يقوم على نظام شكلي دلالي انجازي تأثيري، وفضلا عن ذلك يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية لتحقيق أغراض إنجازيه وغايات تأثيرية .

لقد « أصبح هذا المفهوم (الفعل الكلامي) : نواة مركزية في الكثير من الأعمال التداولية فحواه أن كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي انجازي وتأثيري. »[15]

و قسم (أوستين) أفعال الكلام انطلاقا من سمة التلفظ إلى تحقيق ثلاث أفعال هي :

- فعل الكلام l'acte locutoire: وفعل القول ويراد به إنتاج ملفوظ بصيغة معينة، ومعنى محدد ، ويكون للملفوظ قوته وصورته النهائية،

وبمعنى أخر فعل الكلام هو إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم وذات دلالة معينة .

– الفعل الإنجازي l'acte illocutoire : ويكون هذا الفعل متضمنا في القول، « ذ انه ينجز بقول ما »() فالسمة الطابعة لهذا الفعل انه يتحقق بمجرد التلفظ، ويكفي أن أقول (أن افعل) فإذا أحقق فعل الوعد بقولي (اعد) فعل الأمر، ولهذا الفعل ثلاث معايير تساعد على تحديده :

– أولها : الفعل يتحقق في كنف الكلام ، وهو ليس نتيجة من نتائج الكلام.

– ثانيها: انه يتسنى دائما لهذا الفعل أن تعاد صياغته بحيث يستعمل فعلا إنجازيا مثلا : "الباب اللي جاك منو الريح سدو واستريح " يطابقه " اغلق الباب الذي دخلت من الريح حتى تستريح "

– ثالثهما : انه فعل تعاقدي عرفي وتكمن هذه السمة في أن الفعل ليس نتيجة منطقية أو نفسية للمحتوى الفكري الذي يرشح به الملفوظ ، وانه في حاجة لكي يتحقق إلى سلطة المؤسسة .

– الفعل التأثري l'acte perlocutoire : وهو الفعل الناتج عن القول « بواسطة فعل القول وما يصحبه من فعل متضمن في القول قد يكون الفاعل هو الشخص المتكلم بفعل ثالث وهو التأثير على المخاطب بإقناعه وإرشاده »(16)

فتكون الغاية من إنتاجه أن يحدث المتكلم أثرا في السامع ، وهو اثر يختلف عن مجرد فهم الكلام وإنما يتجاوزه إلى انجاز فعل.

وقد قسم (أوستن) الفعل الإنجازي إلى خمسة أقسام هي : « أفعال دالة على الحكم، أفعال الممارسة، أفعال الإلزام ، أفعال العرض، أفعال السلوك »[17]

وصنفها سيرل[18] إلى خمسة وتختلف في جوهرها عن صنافة (أوستين) :

- أفعال الإثبات ASSERTIFS : وغايتها جعل المتكلم مسؤولا عن وضع للأشياء ويشمل التأكيد ، الوصف... وهذا المثل غاية التأكيد (خوك خوك لا يغرك صاحبك)

- أفعال التوجيه DIRECTIFS : وغايتها حمل الشخص على القيام بفعل معين وتشمل الأمر، النهي، الطلب،.. وهذا المثل غاية الأمر والنهي معا (إذا كان صاحبك عسل متلحسوش كامل)

- أفعال الوعد COMMISIFS : وغايتها إلزام المتكلم بالقيام بحدث مستقبلي كالوعد ... وهذا المثل غاية الوعد (نصلي صلاتي ونمسح صباطي)

- أفعال تعبيرية EXPRESSIFS : التعبير عن الحالة النفسية كالتأسف والاعتذار والسرور

- أفعال الإعلانات : غايتها إحداث تغيير عن طريق الإعلان وتشمل الأفعال الدالة على ذلك ، الإعلام ، الإعلان ، الإخبار...وهذا المثل غاية الإعلان والتهكم (جا يكحلها عورها)

- **قواعد التخاطب :**

يقوم التخاطب الإنساني على عمليات دقيقة ومعقدة يتقاسم الأدوار فيها كل من المتكلم والمستمع ... فالقائل يحتاج التلفظ بالأقوال وفق مقاصده التواصلية، ويكون في ذلك خاضعا لبنية معينة والمستمع يؤول بحسب السياقات الواردة فيها، ويكون نجاح التواصل رهين بما يتبادله كل من القائل والمخاطب في اعتقادات ورغبات ومقاصد .

فليس هناك من ينكر دور اللغة كأداة للتواصل الإنساني المتفرد ، الممزوج بكثير من التداخلات غير اللغوية في اللغة المستعملة في التواصل بين البشر« وهكذا يشدد غرايس في التواصل اللغوي على نوايا القائل وعلى فهم المخاطب لهذه النوايا ، ولكن خلافا لسيرل ، لا يؤسس هذا الفهم حصرا على الدلالة التواضعية للجمل وعلى الكلمات التي تتكون منها هذه الجمل ، حيث ميز غرايس (ضمنيا) بين مظاهر ثلاثة هي الدلالة التواضعية signification والإشارة indication والقصد vouloir »[19]

ويختلف القول المحكي عن الجملة ، فالجملة هي سلسلة من الكلمات التي يمكن التلفظ بها في ملابسات مختلفة ، ولا تتغير بتغير هذه الملابسات ، بينما القول المعد مسبقا والناتج عن قصة معينة فان استخدام معناه في خطاباتنا يتغير ويكون خاضا لظروف المتخاطبين ، ومن هنا نجد (غرايس) يشدد على أن « القول فهو حاصل التلفظ بجملة وهو يتغير بتغير الملابسات والقائلين»[20]

فالتراث الشفوي ليس ككلامنا اليومي ،فهو يستند إلى بناء تركيبي خاص، و يخضع لمعاني خالدة صالحة لكل زمان ومكان، أي أن القيمة الجوهرية لهذا النوع من التراث لا تتوقف عند مرحلة معينة من الاستعمال بل هي مستمرة باستمرار حضوره في حياة المجتمع الذي يحمله ويحافظ عليه ، ويجعله سندا

لاستعمالاته الخطابية ، لان ما يكتنزه هذا المكون الشفوي قد لا نجده في التراث المدون منه، وكما قيل قديما " قد يوجد في النهر ما لا يوجد في البحر".

من خلال ما سبق يتبين أن الموروث الشفوي مكون أساسي من مكونات الهوية الثقافية لذلك ينبغي الحفاظ عليه، وذلك من خلال تدوينه، فما يحمله من بنية جمالية وفكرية كفيل بتفعيل التواصل فيما بيننا، فيما ينمي فكرنا ويكسبنا مهارات خطابية مميزة نحن بحاجة إليها لإعادة الحركية والدينامية والنشاط لعقولنا التي تحجرت عند لغة الحياة العادية.

الهوامش:

1 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورث) ،ج 2، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص 200 .

2 – الزمخشري، أساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،د.ط، 1979، ص 670.

3 – محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط1، 1991، ص22.

4 – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، ط2، 1981، ص 63.

5 – ناصر الدين الأسد، التراث والمجتمع الجديد، مطبعة الغاني، بغداد، د.ط، 1965، ص 11.

6 – عبد اللطيف بولا ، مناهج التراث والتاريخ الشفوي عند العرب، مجلة الامارات العربية المتحدة ابو ظبي، 1992، ص 154.

7 – نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب،القاهرة، د.ط، 2004 ،ص 166 .

8– فرانسيس ارمينيكو ، المقاربة التداولية، ترجمة:سعيد علوش، مركز الإنماء القومي،د.ط، د.ت،ص 8 .

9 – المرجع نفسه، ص 5 .

10 – المرجع نفسه، ص 38 .

11– آن ربول وجاك موشلار ، التداولية اليوم علم جديد في التواصل،ترجمة: سيف الدين غوس ومحمد البياني، المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط1، 2003 ص77.

NOUVEAU DICTIAIRE :12 – DECROT & TODORV SEUIL .NCYCLOPEDIQUE DES SCIENLES DE LANGAGE .P131.PARiS.

13 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، د.ط، 1996 ، ص 25 .

14 – التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة:صابر الحباشة، دار الحوار،سورية، ط1 ، 2007 .ص18.

15 – نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، ص08.

16 – مسعود صحراوي، التداولية عند العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال اللغوية في التراث الإنساني العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005، ص 42.

17 – عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص60.

18 – آن ربول وجاك موشلار ، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ص 14.

19 – المرجع نفسه، ص 55.

20 – المرجع نفسه، ص 51.

غواية المضحك: بحث في المثل الشعبي الساخر

الدكتورة: نوال بن صالح

جامعة بسكرة

استهلال:

المثل الشعبي رافد من روافد الحكمة و النبوغ لدى الناس سواء عاشوا في الماضي أو في الحاضر،فهو مولود تخرج من تلعثم سلوكيات الحضارة بين صورها الجميلة،يعالج مظاهر السلبية بقوة و دون مغالاة أو موالاة، إنه من التاريخ الذي لا يرحم،يسجل لنا أو علينا يعلمنا الصواب ويمقت لنا العوج و الانحراف.

فلا عجب و الحال كذلك أن تتسلل الأمثال الشعبية إلى كافة الخطابات المتداولة في زمننا، فقلما ينجز الإنسان كلاما أو كتابة لا تتضمنان مثلا،و هذا يثبت نجاعة المثل في مختلف الخطابات اليومية و حتى الأدبية، و قدرته العالية على خلق تواصل خلاق و منتج بين الباث والمتلقي، لأنه يحدث المتعة أولا و الإقناع ثانيا. فضلا عن تحريكه لذاكرة المتلقي و خياله ليستحضر القصة المفترضة للمثل.

لقد أنتج الإنسان الشعبي موسوعته الثقافية، و لعل من أبرز تمظهراتها كانت الأمثال،فأنها ثقافة شفوية وجدت لصالح الأغلبية العظمى من الناس الذين لا يحسنون القراءة و الكتابة، فكأن المثل ثقافة تشمل كافة الخطابات بما فيها الأخلاق و القانون و الآداب .و المثل إلى جانب ذلك كله، أسلوب تعليمي ذائع بالطريقة التقليدية،و أسلوب بلاغي حاد،يكون حكمة أو قاعدة أخلاقية أو مبدأ سلوكيا،و كأن الأمثال بنود في دستور غير مكتوب،يعبر عن تجارب

العامة و يصور مواقفهم من مشكلات الحياة ولهذه الأسباب كلها تحظى الأمثال الشعبية بالذيوع و الانتشار بين طبقات الناس على اختلافها.

1 -مدخل في ضبط المفاهيم:

1 -1 المثل:

ترد لفظة (مثل) في المعاجم العربية بمعان كثيرة يرتبط أكثرها بالمشابهة و المماثلة،و في لسان العرب: أن لفظة(مِثل) بمعنى التسوية "يقال هذا مثْله و مَثَله كما يقال شبهه و شبهه بمعنى"[1] و قد لاحظ بعض الباحثين الأصل السامي المشترك لكلمة مثل، فهي في العربية :مثل، وفي العبرية: masal و في الآرامية و السوريالية metal و في الحبشية :mesel بمعان لا تبعد عن المشابهة و المشاكلة و الشبه و النظير،و قد أضاف المستشرق الألماني" رودولف "زلهايم" رأي "فليشر" و مؤداه أن أصل معناه الاشتقاقي:العرض في صورة حسية.[2]

و في القرآن الكريم ترد كلمة (مثل) بمعنى التماثل في الصفة لا في العدد. و من ذلك قوله تعالى في سورة البقرة:" **و إن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله**" الآية:23.

أما المعنى الاصطلاحي للمثل،فإنه مرتبط بأدب الأمثال الذي ينتمي إلى نوع أشمل هو أدب الحكمة.و قد كان اهتمام العرب بالأمثال واضحا بجلاء، بدا ذلك في عناية القدماء بتدوين الأمثال و الاعتناء بتبويبها و شرحها في صورة موسوعات متخصصة في الأمثال،أو في هيئة فصول و أبواب ضمن مصنفات الأدب العام،فليس من مصنف عربي إلا و أخذ منها بطرف،فألف فيها أو ذكر طائفة منها،أو استشهد ببعض سائرها.[3]

لقد اهتم القدماء بتعريف المثل و أفاضوا في ذلك و منهم المبرد حيث يرى أنه "قول سائر يشبه حال الثاني بالأول".[4] و الحقيقة أن جميع هذه

التعريفات تنطبق على المثل الشعبي مثلما تنطبق على المثل الفصيح،فلا فرق بينهما فعليا إلا في قيام الأول على اللغة الدارجة المحلية، وهي لغة لا نراها بعيدة عن العربية الفصيحة.

وقد لخصت نبيلة إبراهيم خصائص المثل الشعبي في النقاط الآتية: [5]

-المثل خلاصة التجارب و محصول الخبرة.

-المثل يحتوي على معنى يصيب التجربة و الفكرة في الصميم.

-المثل يتمثل في الإيجاز و جمال البلاغة.

أما أحمد أمين فقد عرف الأمثال بأنها نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ و حسن المعنى و لطف التشبيه و جودة الكناية،و لا تكاد تخلو منها أمة من الأمم. و من مزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب. [6]

و يعرف "زايلر" المثل الشعبي بأنه :القول الجاري على ألسنة الشعب،الذي يتميز بطابع تعليمي، وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة. [7] و لما رأى زايلر أن مفهوم الشعبية ربما كان مبهما بعض الشيء فقد أخذ يوضحه من خلال مغزى المثل من ناحية و من خلال كيفية انتشاره بين طبقات الشعب من ناحية أخرى.و المثل الشعبي- من وجهة نظره- لا بد أن يحتوي على فلسفة ليست بالعميقة ،مصوغة في أسلوب شعبي،بحيث يدركها الشعب،كما أن هذه الفلسفة مصوغة في أسلوب رفيع. [8]

1-2 الضحك :

في لسان العرب ورد :الضحك معروف يقال ضحك يضحك ضحكا.و في الحديث الشريف:يبعث الله السحاب فيضحك أحسن الضحك،جعل انجلاءه عن البرق ضحكا استعارة ومجازا كما يفتر الضاحك عن الثغر،و كقولهم ضحكت الأرض إذا أخرجت نباتها و زهرها، وتضحّك و تضاحك،فهو ضاحك وضحّاك وضحوك و ضُحكة كثير الضحك.[9] يرتقي الضحك كشكل من

أشكال المتعة الذاتية و التي يطورها الطفل الرضيع فتصبح منمية له جسميا و نفسيا،من خلال مشاعر الإشباع المصاحبة لها.[10]

و قد حاول العلماء منذ القدم تفسير الضحك،فقد ذكر "أفلاطون" أن الناس يضحكون من سوء حظ الآخرين،و ربط فولتير بين الضحك و الاحتقار،أما "هنري برغسون" فقد ربط الضحك بذلك المدرك بين الحي و الآلي الميكانيكي. كذلك أشار الفيلسوف" نيتشة "إلى أن الإنسان –و هو في رأيه أكثر الكائنات تعاسة في العالم–قد ابتكر الضحك[11]. ويكاد يجمع الباحثون على تفسير الضحك بالتناقض أو الاستحالة أو الانحراف عن المنطق.[12]

و أيا كان تفسير الفلاسفة للضحك و مثيراته وغاياته.إلا أن المؤكد أن الإنسان حيوان ضاحك يمارس الضحك سلوكا انفعاليا،و سلاحا يحارب به غرابة الواقع من جهة،ويوظفه وسيلة للتواصل مع الآخرين المتواطئين معه ،سيما في الجنس الأدبي محل الدراسة،أي المثل الشعبي.

فالمثل تميزه المقدرة على استثارة الضحك الذي يتجاوز في غاياته المتعة المتأتية من هذا السلوك ،إلى متعة عقلية تستقر في وجدان المتلقي بعد إدراكه لعبقرية الحكمة المثلية و صدق التجربة فيها.

و بالرغم من أن الضحك من السمات المميزة للإنسان،فإن جوانب كثيرة منه لم تخضع للدراسة و التحليل ،و ربما كان من أسباب عدم الغوص في استكناه حقيقة الضحك ،أن جانبا غير قليل من الباحثين العرب لا يزالون يخشون المجازفة برصانة بحوثهم و جدتها. فالعهد بالضحك في نظر الناس خلاف الرصانة و دون الجد. [13]و قد حاول فلاسفة و بلاغيون تفسير طبيعة الضحك الساخر. و هم بذلك إنما يسعون لتفسير آلية اشتغال السخرية أو مستوى منها مستوى الطرفة والهزل،أي ما دون المرارة و النقد شبه الصريح. [14]

1-3 السخرية:

ورد في لِسَان العرب[15]: سخر منه و به سخرا و سخرا بتسكين الخاء و فتحها و سخرا بضم السين و تسكين الخاء، و سخرة و سخريا و سخرية: هزئ به، قال تعالى:"**لا يسخر قوم من قوم**" الحجرات،الآية :11

و السخرية نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي،الذي يقوم على انتقاد الرذائل و الحماقات الإنسانية،الفردية منها و الجماعية. [16]

و السخرية هي الهزء بشيء ما لا يستقيم مع المفاهيم المنتظمة في عرف الفرد أو الجماعة،إنها موقف متعال،مزدر بما هو شاذ غريب،منقطع عن المألوف.[17]" و في كل انقطاع عن المألوف شيء ما يثير الضحك"[18] فالسخرية بهذا المعنى،هي إثارة الضحك الناجم عن مواقف تتعارض مع المعتاد،و تصطدم بالتقليدية،إنها وليدة الغرابة و الدهشة التي يأتي بها الموقف المقحم، على العقلاني المنظم، لذلك تستولد السخرية الضحك الآلي و الذي يأتي بمنزلة رد فعل أولي و عفوي على انهيار المثل المرتبة في الفعل أمام موقف مفاجئ،يعري ما اتفق على اعتباره مثالا و يضعه- وجها لوجه- أمام نقيضه في عبث هازل، و سخرية لا ترحم لأنها تحمل أقسى أنواع المواجهة والتعرية. [19]

أما العلاقة بين الضحك و السخرية فوطيدة،إذ إن الضحك هو الأصل العام لأنواع كثيرة من الخطابات المتشابهة كالفكاهة و النكتة و الظرف و الدعابة، إذ الضحك قاسم مشترك بين هذه الأشكال التعبيرية المتواشجة بروابط دقيقة.

2 -آليات إنتاج الضحك في المثل الشعبي الساخر:

2-1 المحاكاة الساخرة: (الباروديا) من بين أكثر المفاهيم البلاغية إثارة للاختلاف، فرغم رجوع الدارسين إلى الجذر اللغوي اليوناني للكلمة (Parodia) لتأكيد وجاهة التصور الذي يحيل إلى المعنى المعاصر، إلا أن دائرة الاختلاف

في إدراك المفهوم ظلت قائمة بين النقاد، و قد عزا "جيرار جينيت" هذا الالتباس إلى تقصير أرسطو في التنظير لهذا الجنس[20].

قد تسهم الترجمة العربية للكلمة في إدراك مفهومها من خلال التركيب النعتي:(المحاكاة الساخرة) و تقوم المحاكاة الساخرة على مبدأين: التشويه التحويل:(déformation.transformation). أما ليندا" هوتشيون" فلها تصور حداثي، فالمحاكاة الساخرة تعني أكثر ما تعنيه بعدا نقديا بين النص الخلفي المحكي و النص اللاحق المضمن. و هو بعد مشار إليه عادة من خلال السخرية". تتبنى المحاكاة الساخرة إذا على دلالتين متضادين. فكلا الخطابين يشترك في تناضد متزامن بين دلالة السطح و الدلالة العميقة" وخلق مفارقة ساخرة بين الدلالتين عمادها التباين بين المنظومات الأدبية و الثقافية و الأخلاقية بين النصين.

قد ينشأ هذا التباين و هذه الباروديا من خلال النغمة التي يلفظ بها النص فيشكل ثنائية دلالية من نوع آخر بين سطح ظاهر و عمق خفي،يقول المثل:"**ركبني و سوق بي و بالاك نعود ننعس،زوجني و اصرف علي و بالاك نعود تفلس**"

فالشخصية التي تبعث على التفكّه و السخرية في هذا المثل تجهل مظهرا من مظاهر ذاتها،لذا تصدر عنها عبارات ساذجة تكشف عن السخف بوضوح. و هي فضلا عن ذلك شخصية نموذجية، و كل من شابهها بصفة أو حركة يتمتع بمثل ما تتمتع به من طاقة على الإضحاك وفضح الاعوجاج.[21]

يتولد الضحك في المثل السابق من غرابة الطلب الذي تطلبه الضحية، حيث تقع فريسة لغفلتها و جهلها أمام جمهور مدرك تماما لوضعها. و مما يزيد من حدة السخرية و من ثم الضحك، توقع أوالضحية أو افتراضها بأن طلبها

يمكن أن يتحقق، ذلك أنها تطلبه علانية دون خشية الساخرين على الأقل إثارة تعجبهم.

قد ينشأ الضحك أيضا عندما تكون الشخصية في المثل ضحية الجهل بالذات،أي حينما تكون الشخصية ضحية تصديقها لتوهمها عن نفسها. و غالبا ما تحتاج الشخصية لمؤثر خارجي يهز هذه الذات هزا،على نحو يكون له أثره البالغ في اكتشاف الذات هذه الصورة. [22]

يقول المثل" **زوجوني** و **اضمنوني في البخت**" وما يزيد من عامل الإضحاك في المثل أن الضحية لا تعلم بكونها ضحية، و تظل تعيش الصورة المغلوطة التي كونتها عن نفسها. [23]

تكون هذه الشخصية نظرة خاطئة إلى نفسها و على العالم من حولها، إذ تأمر بتحقيق طلبين يفترض أن تبادر هي بتحقيق الأول و أما الثاني فيستحيل تحقيقه إذ كيف يضمن الإنسان حظه؟ الأمر يثير ضحك جمهور يدرك تماما انحراف الشخصية عن المنطق السوي. و لذلك تعد الباروديا ألذع أنواع السخرية الناقدة، لأنها لا تفند العيوب بقصد تقويمها فحسب،بل تلجأ إلى تهشيم العمل كله عن طريق تدبيج أثر مماثل،مهمته مسخ الأثر السابق بطريقة كاريكاتورية.[24] والكاريكاتور في المثل السابق يتحقق من إنطاق الضحية و السخرية بلسانها بنغمة يعول عليها قائل المثل كي يحقق مثل هذه الازدواجية.

2-2 التشاكل الإيقاعي:

للموسيقى أثر بالغ في الخطاب المَثَلي لا يقل عن الأثر التّصويري لأنه يتآزر معها لإقامة بنية المثل، فالنظام الصوتي للّغة هو جزء من الأساس الذي تقوم عليه دراسة البنية الإيقاعية، وهو من حيث المبدأ كما يراه الجاحظ: "آلة اللّفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التّأليف ولن تكون حركات

اللّسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منشورا إلا بظهور الصّوت، ولا تكون الحروف كلامًا إلاّ بالتقطيع والتأليف"[25].

و الحقيقة أن المثل الشعبي خطاب إيقاعي بالدرجة الأولى. و قد أكسبته هذه الإيقاعية اللغة الشعرية التي قام بنيانه على حركيتها ،فهذه البنية الإيقاعية المحركة لنصوص الأمثال الشعبية خلقت موسيقى خاصة و مميزة سواء على مستوى التلفظ أي لدى قائل القول أو على مستوى التلقي أي لدى متلقي القول[26]،حيث تستسلم حواسهما لتلك اللذة التي قد يحدثها النص و التي تحرك الوجدان الداخلي فيحتضن نص المثل الذي يستقر أولا في الأذن ثم في باطن الذات لتتجاوب معه بالاستيعاب و المساءلة.

إن التشديد على بنية التشاكل الإيقاعي في نص المثل الشعبي له ما يبرره على المستوى الأدبي و الجمالي و النفسي،حيث كاد نص المثل أن يذوب في النص الشعري،فيحدث الإيقاع بذلك حركة باطنية لدى المتلقي، الذي يكاد لا يشعر كيف يقتحمه المثل و يحضر في ذهنه متى استدعاه الموقف[27].

فأساس المثل الشعبي هو ذلك الإيقاع مزدوج اللذة و الانفعال،حيث يحدث لذة أولى لدى قائل القول أثناء عملية التلفظ لتتسع ثانية محدثة نفس التأثير النفسي لدى المتلقي،كما يحدث انفعالا أوليا لدى قائل المثل الذي قد يتذكر نص المثل فجأة بعامل التداعي و استرجاع الصور الماضية على أثر صدمة الحاضر ليتسع هذا الانفعال و يتحول إلى انفعال آخر لدى المتلقي حيث صدمة الحاضر بالماضي[28] على النحو الآتي:

← الإيقاع ← لذة التلفظ لذة التلقي

← انفعال الأنا ← حاضر يستدعي ماض

تجربة ماضية

الإيقاع

انفعال الآخر ← ماض يستدعي حاضرا ←

تجربة حاضرة

فجل الأمثال الشعبية تتخذ التشاكل الإيقاعي استراتيجية خطابية ناجعة.إذ إلى جانب قدرة الإيقاع على ترسيخ الأمثال و تسهيل تداولها بين الناس،يسهم الإيقاع في البنية البلاغية الجمالية للمثل.

"**حْراير بلعيد وحدة عورة و وحدة مكسورة مَلّيد**"

"**مرت بي لقات لي حيلة وانا لقيتلها حيلتين،هي ترقّق في القرصة و انا نتغدّالها مرتين**"

"**كل خميس و بوجمعة عريس**"

"**صلاة القياد الجمعة و لعياد**"

"**خلات راجلها ممدود و راحت تعزي في محمود**"

يطبع هذه النصوص إيقاع مؤثر مرده إلى ترنيماته في صدى النفس و انصباب اهتمامه على نهاية السطر...من حيث التماثل و التأثر وفق منهج متكامل و تفاعل مع القوى الشعورية في تداخلها مع القوى الحسية.[29]

في النص الأول: **بلعيد مليد**

في النص الثاني: **حيلة+. حيلتين القرصة+ مرتين**

في النص الثالث: **خميس عريس**

في النص الرابع: **القياد لعياد**

في النص الخامس: **ممدود محمود**

فعبر هذه التماثلات هناك جماليات و قيم فنية وظيفتها التأثير في السامع و إشباع حاجاته الذوقية،فغاية نصوص الأمثال هي تحقيق مثل هذه

التماثلات التي تشكل لحمته و كونه الإيقاعي.[30]حيث يبقى المتلقي منذ اللحظة الأولى سجين الوحدة الإيقاعية فيبحث بعد الوحدة الأولى عن الوحدة الثانية فالثالثة،فهي تدفع أذن المتلقي إلى طلب المزيد،و كأنها رسمت لنفسها طريقا و فضاء داخل هذا المتلقي و تريد أن تملأه إيقاعيا فنهايتها تشكل عنفا لا يقدر على استيعابه.[31] هذا إلى جانب ما تثيره هذه الأمثال من الضحك المتأتي من تناقض المواقف ومفارقة أحداثها.

لقد تشكل الإيقاع في المثل الشعبي الضاحك لازمة موسيقية انتشرت أصداؤها لتملأ أذن المتلقي و وجدانه و انفعاله من خلال الضحك الذي تستدعيه الأمثال لحظة تلقيها و فك مغزاها.

يقول المثل الشعبي:

"يجيبها بالدين و يقول عرقوبها شين"

"حلفولوا بالحرام نوضوه بالرزام"

إذًا تكمن في الأمثال طاقة إيقاعية كبيرة، إذْ يشكل الإيقاع الذي ينتج بدوره عن البنية الصوتية جزءًا لا يتجزأ من بنية المثل، بل يُعَد مظهرا أساسيا في هذه البنية، سيما إذا وضعنا في الحسبان أَنَ المثل من ضروب الخطاب الشفاهي، الذّي يعتمد في تداوله بين الناس على المشافهة المبنية على الاستماع والحفظ والاستعادة. وتشير أماني سليمان داود إلى أَنّ الإيقاع يُعطي الكلمات والجمل في المثل نوعًا من البروز والوضوح من منظور التلقي، كما يساعد على تثبيتها في الذّاكرة، واستعادتها كلّما دعت الحاجة إلى ذلك.

2-3 مفارقة الموقف:

يتمتع المثل بكثافة لغوية و تعبيرية إلى جانب ارتباط وثيق بالحكمة المستنبطة من الحياة والوجود مما يؤهله للعبّ من البنى الساخرة،ليوظفها نصا و قصة. و من هنا تؤسس الأمثال لمقولة حاضرة هي مقولة(المثل/ المغزى) و

يمكن النظر إلى القصة بوصفها إثباتا لمشروعية المثل من حيث هو خلاصة تجربة إنسانية،تحاول النصوص القصصية جعلها أقرب إلى التاريخ. [32]

و لعل أهم ما يعول عليه المثل في تجاوز المعنى الحرفي المباشر إلى المعنى الساخر هو السياق والمقصود هنا السياق اللغوي و سياق المقام،و الموقف التبليغي، و السياق التاريخي أو السياق الخارج عن النص.[33] إذا فالمثل يمد جسورا على تخوم الحكاية أجناسها،مع الاحتفاظ بخصوصيته، فالقصر و الاختصار فيه يقتصر على المستوى البنيوي فقط،إذ تحيل أغلي الأمثال إلى قصة كاملة مرتبطة بزمن و حدث و عبرة.

و الحقيقة أن هذه الثنائية التي يكتنزها المثل(وجود النص و القصة) تجعله غاية التكثيف البلاغي، و لعل الأمثال أوجز صور البلاغة على الإطلاق. تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن ضرب الأمثال لا يقتضي ذكر قصته،إذ يكفي نص المثل لكي يحيل إلى المعنى و القصة،لأن المثل المضروب يجب أن يكون أمرا متعاقدا عليه بين الناس،فسيرورة المثل هنا ليست سيرورة اللغة فحسب بل هي إلى جانب ذلك سيرورة قصة المثل و مغزاه،أي سياقه الذي ورد فيه.[34]

تتحقق المفارقة من خلال التناقض الذي ينشأ من سلوك الشخصية غير الموافق للموقف،مما يثير الضحك بسبب عدم إدراك الشخصية للموقف التي وضعت فيه أو وضعت نفسها فيه مثل:

طرشة و قالولها زغرتي"

"قالو فرحات رحاب ناض يردس"

قد تنشأ المفارقة أيضا من تناقض سلوك الشخصية و تصرفها الذي يكيل بمكيالين مما يثير الضحك يقول المثل الشعبي:

"الدابة جيفة و مصورها حلال"

"ولدها في ظهرها و هي تحوس عليه"

قالولو:بكر تاكل السفنج،صلى لعشا و جاء"

"الواد مديه و هو يقول محلاها تنعنيعة"

فالشخصية التي تبعث على التفكّه و الضحك و السخرية تجهل مظهرا من مظاهر ذاتها، لذا تصدر عنها عبارات ساذجة تكشف عن السخف بوضوح. و هي فضلا عن ذلك شخصية نموذجية موجودة في كل المجتمعات، و هي مثار للدهشة بما تتمتع به من طاقة على الإضحاك.

أكثر ما تكون السخرية حدة و لاذعا حينما تساق على لسان ضحية السخرية نفسها،فتكشف عن سخفها دونما وعي بمراقبة أعين الساخرين،في المثل الشعبي يقال:" **تفكري يا مرا من نسالوا**" قصة المثل في الموروث الشعبي أن رجلا. افتقر فجأة بعد أن بدد ماله، فما كان منه إلا أن يسأل زوجه عن مدينين مفترضين. بعيدا عن الرؤية الساخرة قد لا يثير هذا المثل السخرية، بل بإمكانه أن يثير الشفقة لولا الروح الساخرة التي تتسامى فوق الانفعال اللحظي، لتنتج الضحك في نفس هادئة تماما ترى الضحك في المأساة. و الضحك عندها لا يهدف للإيذاء و لا ينم عن طباع جافة و مشاعر متصلبة بالضرورة، إنه الضحك الذي يثيره الموقف نفسه.

لعل أكثر ما يثير الضحك في ضرب الأمثال هو حينما يتواطأ الجمهور مع الساخر في غياب كلي لإدراك الضحية بوضعها.يقول المثل:" **كان زدتيه تخافي عليه**" قصة المثل أن امرأة طلبت من والدتها تميمة أو سحرا لزوجها حتى يطيعها، ففعلت،و ووصلت طاعة الزوج للمرأة حدا مفرطا حتى أن المرأة أرسلت زوجها بقدر الطعام كي تتذوقه والدتها و تبدي رأيها في مقدار الملح الذي يجب أن تضيفه للطعام، و يعيده إليها،فوافق صاغرا ،لكن الأم و في رسالة مشفرة تنقلها الضحية نفسها(الرجل) تنبهها إلى خطورة زيادة السحر،فطلق هذه

الجملة.إن الذي يثير الضحك في هذا الموقف هو جهل الضحية التام بما يدور حولها، و معرفة الناس بوضعها.

4-2 التصوير الكنائي الحركي:

إن تطويع المجاز من شأنه أن يخلق تأثيرات ساخرة مضحكة في المتلقي،يؤكد الوصلة الوشيجة بين السخرية و الخيال. فالسخرية تبلغ من التأثير أنفذه متى تشكلت لغويا مستعينة بالخيال.

والسلوك الحركي جانب ضروري و متمم للتحليل اللغوي لخطاب الضحك في المثل الشعبي،و هو ينبني على رسم السلوك الحركي الغريب في دوافعه و مسبباته رسما لغويا يثير الضحك لغرابته و بعده عن منطق الأشياء. و يبدو أن الأمثال الشعبية بيئة مناسبة لنمو مثل هذا اللون من التصوير الذي يقتحم وحدة الضحية و غفلتها،و يقتنص لها صورا تثير الضحك، ذلك أنها ترسم ضحية السخرية بعيدا عن الحذر المتوخى، من ذلك قول المثل الشعبي في تصوير حركي بديع.

"كي تشبع الكرش تقول للراس غني"

"الكابويا تتهدد على الموس"

" يروحوا يتراقصوا، يجوا يتناعسوا "

ففي المثل الأول يطلق صاحبه هذه العبارة التصويرية المشخصة لعلاقة الشبع بهدوء المزاج و صحة العقل منطلقا من ملاحظة دقيقة لردة فعل الإنسان حال الشبع،و بالمقابل ضعفه وتعكر مزاجه حال الجوع،و هي ملاحظة ذكية يتلقاها السامع فترتسم على شفتيه ابتسامة مردها الرضا الذي يشعر به تجاه دقة التصوير الحركي.

أما في المثل الثاني نجد التصوير الحركي يتكئ على رصيد كبير من المقدرة التصويرية، وبخاصة تلك التي تثير قدرا من الدهشة و الاستغراب و

الذهول أحيانا،فالكابويا و هي نوع من الخضراوات الذي ل لا يطهى إلا بعد تقطيعه ، تهدد السكين في سلوك مفارق للواقع.فمطلق المثل يتعمد إثارة ضحك المتلقي من هذا الموقف المتخيل الذي يراد به السخرية من تهديد القوي للضعيف .في المثل الثالث ترصد كاميرا المثل بعين ساخرة هؤلاء الذين يبدأون شيئا بهمة حماس وقوة وينتهون منه في حال مؤسفة مثل الذاهبين إلى حفل طويل.

و الحقيقة أن المأثورات الشعبية في الجزائر كما في حضارات أخرى حافلة بآثار ساخرة، تكشف عن ذكاء لماح، و سخرية حكيمة من أشد الأمور دقة و عمقا. فكثيرا ما نجد الأمثال تخترع شخصيات أو تضفي الطابع الإنساني على نماذج نختبئ وراءها، تحملها ما يفيض به وجدانها القومي من سخط عارم مغلف بنقد ساخر شفاف.

يقول المثل" **رنجي بوغنجة يترنجى**" و (بوغنجة طقس طوطمي شعبي قديم كان معروفا بالجنوب الجزائري و حتى شماله، يقوم فيه الأهالي بصنع شبه دمية خشبية و تلبس ما يلبس الناس مع كثير من الزينة ليقام لها احتفالية في الشارع ،غرضها استدرار مطر السماء) و يضرب المثل لمن يخفي بشاعته بالزينة. من هنا يحذر المثل -في حكمة بليغة- من مغبة عدم الانبهار بظواهر الأشياء، لأن الظاهر يسهل تجميله و تمويهه.

5-2 الحوار:

إن المشهد الحواري في المثل الشعبي يمكن الشخصيات من التعبير عن مواقفها و أحوالها متحررة من – ظاهريا- من وصاية ضارب المثل، بل و ييسر على المتلقي فهم الضحية في تواصل خفي بين القائل و المتلقي على لسان الضحية.

"**قالو: واش نسموه؟ غلاب الذراري؟ قالوا: سموه فكاك روحو**"، فالسخرية المتبادلة بين الطرفين المتجاورين وظفت التعريض أسلوبا بلاغيا للنقد و إضحاك الآخر.

الحوار عنصر من عناصر التعبير،و المثل الشعبي يسهم بالأفعال الحوارية مثل(قالولها،قالو..) في خلق بنية درامية تستدعي الضحك.فالحقيقة أن الأمثال الشعبية الجزائريةتمارس بأبنيتها الحوارية الدراما الضاحكة بالرغم من إيجاز المثل و كثافته من ذلك قول المثل:

"**قالولها:وش بيه مولا بيتك طاح؟ قاتلهم: من الدار ركب مايل**"

فالحوار يزيد من بلاغة الضحك و قوة التواصل. والحوار هو الأسلوب المناسب لمعالجة المسائل العويصة لأن المتكلمين فيه قادرون على قول الشيء و ضده. [35]

يقول المثل" آ **القط منهو: شاهدك : قالهم ذيلي** " إنّ التّهكم و الهزء بالسّلوكيات الأخلاقية الشّاذة كالمكر و الخداع، بحاجة إلى بصيرة بأحوال الناس وطبائعهم، و ملاحظة دقيقة لما فيهم من عيوب، وخيال مُسعف للموازنة بين الواقع وما يجب أن يكون عليه هذا الواقع.

2-6 المبالغة:

المبالغة في اللغة هي تجاوز الحد، و الخروج عن المألوف بقدر غير مألوف،حتى يبدو الفعل أو القول و قد زاد عن المتوقع. من أشكال المبالغة ما تصف تعليق تحقيق أمر ما بتحقيق أمر آخر يكون مستحيلا على سبيل الإيهام بواقعية الشرط ،من ذلك قوله تعالى" **إن الذين كذبوا بآياتنا واستكبروا عنها لا تفتح لهم أبواب السماء، و لا يدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سم الخياط، وكذلك نَجْزِي المجرمين**" الأعراف،الآية40 .فليس لنا أن نتصور دخول

المكذبين الجنة، إلا إذا جاز لنا أن نتصور دخول الجمل من ثقب الإبرة، و هو أمر مستحيل في التصور العقلي.

يقول المثل: " **نكحل بذيل الرزام و نقول مارقك يا خلال**"و هذا المثل يطلقه المرء متى تمنى تحقيق شيء بعيد المنال فتكون هذه الجملة البعيدة بمثابة النذر الذي يأخذه القائل على نفسه.فذيل الرزام عمليا لا يمكن الاكتحال به نظرا لسماكته و مع ذلك تعد القائلة بالقيام بذلك،بل و الاستمتاع به،متى تحقق مبتغاها.

المبالغة أسلوب من أساليب الفكاهة و الضحك التي تقوم على الإفراط في الوصف وتجسيم الصورة أو العيب المقصود، و قد تبلغ المبالغة درجة من القوة بحيث تصير ضربا من الوهم،و لا يقلل ذلك من قوتها و أثرها في استدعاء الضحك لدى المتلقي،نجد ذلك في المثلين :

"**الدراهم حطهم على فم الميت يضحك**"

" **المذبوحة تضحك عَل المسلوخة**"

الضحك ≠ الميت+ المذبوحة+المسلوخة

فالميت لا يمكن له القيام بأي سلوك مما يرد في المثلين،فهي سلوكيات من صميم صفات الحي(الضحك،الغمز ،الرمز) لكن مطلق المثل الأول يريد التأكيد على حب الإنسان للمادة فعبر عن هذا الوله بتصوير مستحيل لكنه يفي بالغرض من حيث إثارته للضحك.

أما في المثل الثاني فلا يتصور صدور تعبير الضحك من المذبوح، لكن التصوير الكنائي البديع يرمي إلى تجسيد الفكرة و بث الحياة في المعاني بحيث تكون ماثلة أمام المتلقي.

و على ذلك تكون هذه المبالغات منعا لتصور حدوث الحدث. و جمال التعبير منشأه القدرة على إغلاق منافذ تصور الحدث، بمقاربة الممكن للمستحيل، حتى يصبح في نظر المتلقي مستحيلا،فإحداث هذه المقاربة مهارة تكون سبيلا إلى إيصال الفكرة.

2-7 الأنسنة:

يشير الفيلسوف "برغسون" إلى هذه الفكرة "و هي أنه لا مضحك إلا فيما هو إنساني.وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا لقينا عنده وضع إنسان أو تعبيرا إنسانيا"[36] و قديما انتبه الفلاسفة إلى هذه الحقيقة البسيطة، فعرف كثيرون منهم الإنسان بأنه حيوان يضحك (بفتح الياء) و كان بوسعهم أن يعرفه أيضا بأنه حيوان يُضحك (بضم الياء). فلئن استطاع ذلك حيوان آخر أو جماد فلشبه فيه بالإنسان أو للطابع الذي يسمه به إنسان أو الاستعمال الذي يستعمله فيه.[37]

ترتبط كثير من أمثال الشعبية الجزائرية بقصص الحيوان ذات الوظيفة الرمزية، وعند العرب طائفة من هذه القصص التّي تتكلم فيها الحيوانات، وتتحرّك في الزّمان والمكان، وتنطق بالأمثال في صورة قصص خرافية يتداولها النّاس دون الاعتقاد بها(حرفيا لا دلاليا) "وهي ذات منزع تعليمي ورمزي، حيث تتمثل قيمتها في شكلها السردي وفي محتواها الرمزي الذي يحيل –عند تجريد المعاني الجوهرية –إلى عالم الإنسان، وليس إلى العالم الحيواني"[38] ، فهي أمثال تمارس الأنسنة.

من هنا كان التصوير المثلي يعتمد على الحيوان عينا غريبة يصور بها العيوب الإنسانية بطريقة ضاحكة من ذلك قول المثل:

"كانك انت لعظم القاسي انا بوبي فارغ الشغل"

"عمي القط جا من مكة و غمامة الحج على عينيه،بصح الغمزة و الرمزة ما زالت فيه"

"الذيب قال:ضرتني القايلة"

فبوبي و هو (الكلب)و(القط و الذيب)ما هي إلا وسائط فنية يسقط عليها الحكيم النقائص الإنسانية وتناقض السلوك البشري.

2-8 الإقحام:

يطلق على هذه التقنية مصطلح(الانقطاع). أما مصطلح " الإقحام" فقد استعمله كما أبو ديب ليدل على " وضع كلمات أو مكونات وجودية في بنية تركيبية لا متجانسة لخلق مسافة التوتر"[39]

يقول المثل: "**الدنيا لغنيا و الجنة لمرابطين، حمة، علي، و بشير، طالعين هابطين**"

إن بنية هذا المثل تطرح سؤالا لحظة التلقي نفسها، إذ ما علاقة الأسماء المذكورة بالحكمة في بداية المثل؟ إن هذا الإقحام على غرابته يتيح للمتلقي إيجاد العوالم الممكنة لمثل هكذا تعبير،قد يتجاوز مجرد تحقيق التشاكل الإيقاعي في المثل.

الخاتمة:

لا شك أن الأمثال بوصفها جزءا هاما من الثقافة الشعبية الجزائرية، لا تزال بحاجة ماسة إلى تدارسها من جوانبها الفنية و البلاغية و التواصلية،لا تقل أهمية عن الجوانب الجمالية التي نجدها في الأمثال العربية الفصيحة،فهي امتداد لها سواء في مضامينها أو في أساليبها. و لهذا السبب وجدنا تجليا واضحا لأدبية الأمثال الشعبية الجزائرية من خلال تعويلها على الآليات الأسلوبية المختلفة من حوار و تصوير حركي و مبالغة و بنية إيقاعية متحققة في خطاب المثل الشعبي الجزائري بوضوح لتجعل منه نصا أدبيا بامتياز.

لقد شكل المضحك في نص المثل الشعبي الساخر نمطا تعبيريا مميزا، جاء بوصفه رد فعل استنكاري على أحداث و مواقف منحرفة.و الضحك

في المثل الشعبي ليس غاية في حد ذاته بل يتحول إلى واسطة لتقويم الاعوجاج و كشف النماذج اللاعقلانية التي يلاحظها المجتمع ويسعى إلى فضحها. من هنا يجمع المثل الشعبي بين وظيفتين غاية في الأهمية،و هما الوظيفتان التربوية الإصلاحية و الفنية الجمالية.

هوامش البحث:

---

[1]– ابن منظور : لسان العرب مادة (مثل).

[2]– نقلا عن أماني سليمان داوود: الأمثال العربية القديمة،دراسة أسلوبية سردية حضارية،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت، ط1، 2009، ص:11.

[3]– ينظر المرجع نفسه،ص:14.

[4]– المبرد :الكامل،دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع،دط،دت،ص:02.

[5]– نبيلة إبراهيم،أشكال التعبير في الأدب الشعبي،دار نهضة مصر،القاهرة،دط،دت،ص:140

[6]– أحمد أمين،قاموس العادات و التقاليد و التعابير المصرية،لجنة التأليف و الترجمة و النشر،القاهرة،1953،ص:61.

[7]– نقلا عن نبيلة إبراهيم:أشكال التعبير في الأدب الشعبي،مطبعة غريب،ص:140.

[8]– نقلا عن المرجع نفسه،ص:140.

[9]–ينظر ابن منظور :لسان العرب،مادة(ضحك).

[10]–شاكر عبد الحميد:الفكاهة و الضحك،رؤية جديدة،عالم المعرفة،يناير 2003،ص:20.

[11]– المرجع نفسه،ص:22.

[12]–زكريا إبراهيم،سيكولوجية الفكاهة و الضحك،مكتبة مصر،ط1،2012،ص: 87.

[13] –سوزان عكاري،السخرية في مسرح أنطوان غندور،المؤسسة الحديثة للكتاب،لبنان 1994،ص:24

[14]– محمد العمري،البلاغة الجديدة بين التخييل و التداول،إفريقيا للشرق،المغرب،2005،ص:101

[15]–ابْن منظور ، لسان العرب،مادة (سخر)

[16] نقلا عن نزار عبد الله خليل الضمور،السخرية و الفكاهة في النثر العباسي،دار الحامد للنشر و التوزيع،عمان، الأردن،ط1،2012، ص:15

[17]–سوزان عكاري،السخرية في مسرح أنطوان غندور ، ص:24

[18]– أدونيس، زمن الشعر ،بيروت،دار العودة،مطبعة المتنبي،ط1،1972،ص: 28.

[19] –سوزان عكاري،السخرية في مسرح أنطوان غندور ،ص:24

[20]Linda Hutcheon Ironie et parodie : stratégie et structure «Poétique N.1978.N :36

[21]– سمير شريف استيتة،اللغة و سيكولوجية الخطاب ،بين البلاغة و الريم الساخر،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت،ط1،2002،ص:15

[22]– ينظر حسن حمّاد،المفارقة في النص الروائي،ص:164

[23]– ينظر المرجع نفسه،ص165

[24]– سوزان عكاري،السخرية في مسرح أنطوان غندور ،ص:34

[25]– الجاحظ: البيان والتبيين ، ج1، ص: 79.

[26]– محمد سعيدي: التشاكل الإيقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر ،2009،ص:05.

[27]– محمد سعيدي،التشاكل الإيقاعي و الدلالي في المثل الشعبي الجزائري ،ص32

[28]– ينظر المرجع نفسه،ص:06.

[29]– عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي،ديوان المطبوعات الجامعية،1993،ص:98.

[30]– ينظر المرجع نفسه،ص:57.

[31]– ينظر ابن منظور :لسان العرب،مادة (ضحك).

[32]– عشتار داود،الإشارة الجمالية في المثل القرآني،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2005،ص: 37

[33]– ينظر المرجع نفسه،ص: 37.

[35]– نقلا عن زهير مبارك،السخرية في الرواية العربية،ص: 113

[36]–هنري برغسون: الضحك،ترجمة سامي الدروبي و عبد الله عبد الدايم،مكتبة الأسرة،1998،ص:16 .

[37]–المرجع نفسه ،ص:16 .

[38]– أماني سليمان داود: الأمثال العربية القديمة ، ص: 198.

[39]– كمال أبو ديب: جدلية الخفاء و التجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3،1984،ص:229

في سبيل استراتيجية علمية وأكاديمية للمحافظة على التراث الشفوي بالجنوب الجزائري.

الدكتور: عاشور سرقمة

جامعة غرداية

ملخص المداخلة:

إن المتأمل في واقع التراث الشفوي بالجنوب الجزائري، يرى أنه بحاجة ماسة إلى استراتيجية علمية وبحثية؛ للعناية به والتعريف به محلياً وعالمياً، واستثماره في جميع المجالات ذات الصلة بالموروث الثقافي بعامة.

وإننا لا نُنكر أن هناك جهوداً تبذل في مختلف الجامعات الوطنية، سواء في المخابر وفرق البحث، أو البحوث الفردية التي يقوم بها بعض الباحثين والمهتمين بهذا الموروث الثقافي، ولكن ما يُلاحظ على تلك الجهود هو أنها تفتقر لمنهجية تحتويها وتضبطها، من أجل تثمين النتائج المتوصل إليها؛ وتقديم خدمة فاعلة يمكن أن تصل إلى جمع هذا التراث وتدوينه؛ بالتنسيق بين الباحثين والدارسين والمهتمين بهذا المجال، نقول جمعه لأن أغلبه للأسف الشديد ما يزال شفوياً مروياً محفوظاً في صدور الحُفاظ، ونحن نعرف الخطر الذي يتهدد التراث غير المدون والمسجل، خصوصاً أن الوسائل التقنية الحديثة اليوم توفر عدة وسائل ووسائط؛ يمكن من خلالها تقديم خدمة نوعية لهذا التراث.

وهو ما سنحاول طرحه في مداخلتنا؛ التي ستخلص بحول الله إلى عدد من التوصيات؛ يُمكننا الوصول بوساطتها إلى إنقاذ هذا التراث؛ إذا ما وجدت السبيل إلى التنفيذ على أرض الواقع.

نص المداخلة:

تزخر مناطق الجنوب الجزائري بكم هائل من الموروث الثقافي الشفوي، ولا يختلف اثنان حول أن هذا الموروث ما يزال بحاجة إلى تدوين وتسجيل وجمع وتصنيف وإشهار وتعريف واستثمار وتسويق، ولا يتأتى ذلك إلا إذا شعرنا بالمسؤولية الملقاة على عواتقنا تجاهه جميعاً، ولا بد من الشعور بداية بما يمثله لنا، ومن ثم الإحساس بضرورة إنقاذ ما تبقى منه خشية ضياعه كلية، ولا يمكن أن يكون ذلك إلا إذا تأكدنا بأنه يشكل جزءا لا يتجزأ من شخصيتنا وهويتنا وماضينا وحاضرنا ومستقبلنا.

ولابد من أن نتوقف في البداية عند تحديد مفهوم التراث الشفوي، وهو أيضاً المسمى بـ: أدب العامة التقليدي أو الأدب الفلكلوري أو الفنون والمأثورات الشعبية، « ...وهكذا عندما ننظر في الآداب الشعبية التقليدية نجد أنها تتلاقى في قسمات رئيسية وتمتاز بها على آداب الفصحيات وتلك هي: العراقة والواقعية والجماعية والتداخل أو التوظيف مع فروع المعارف والمعتقدات والممارسات الجارية في حياة كل يوم...»[1].

والموروث الشفوي هو ما أسمته الدكتورة نبيلة ابراهيم بأشكال التعبير الشعبي.

وتزخر مناطق الجنوب الجزائري بعديد الموروثات الشفوية منها: الأمثال الشعبية، الشعر الشعبي، الألغاز والفوازير، الأغاني الشعبية، السيرة الشعبية والأسطورة والأعراف، وأسماء الأماكن والتأريخ الشعبي... وغيرها من الأشكال التعبيرية الشعبية الأخرى.

فإذا تحدثنا مثلاً عن الشعر الشعبي فإننا نجده يَطرح عدة قضايا ومشكلات علمية لعلّ أهمها هي مسألة تحقيقه، هذا الشعر الذي قد يكون مجموعاً في دواوين خاصة، وقد يكون متناثراً هنا وهناك في كنانيش ومخطوطات ومُصنفات، وقد يكون بعضه شفوياً؛ مما يتطلب من الباحث

القيام بتدوينه من أفواه الرُّواة والحفاظ، ثم جمَع الروايات ومقابلتها، وهي عملية على درجةٍ عاليةٍ من الخطورةِ والصعوبة في الوقت ذاته.

أمَّا فيما يخص القصائد المكتوبة ففي كثير من الأحيان لا يحصل المحقق إلا على نسخة واحدة من القصيدة؛ ولا يكاد يجد أي نسخة أخرى لمقابلة النسخة الأولى بها؛ بُغية الوصول إلى عملية التحقيق الدقيقة التي تقتضي توافر على الأقل نسختين لنفس النص؛ وكل ذلك بهدف الوصول إلى النص الأصلي كما كان يتصوره مؤلِّفه.

تجربتنا الشخصية في قسم اللغة والأدب العربي بغرداية

وقد قادتنا تجربتنا المتواضعة في جمع وتدوين الشعر الشعبي في ولاية أدرار . هذه التجربة التي امتدت حوالي 13 سنة وما تزال مستمرة . استطعنا فيها جمع عديد الأشعار لشعراء مثل: سيدي محمد بن المبروك، نانا عائشة، سيدي أحمد زروق، امبارك بن الزروق، الشيخ عبد الحق البكري، عبد العزيز المهداوي، امعمري بحوص، ولد سيد الحاج القبلاوي، والشلالي، وبعض الشعر الجماعي الخاص بآهليل.

وقمنا بتحقيق ديوان الشاعر الكبير سيدي محمد بن المبروك البودوي (ت 1195هـ). يضم ديوانه قصائد في الشعر الشعبي وأيضاً الشعر الفصيح، عدد صفحات هذا الديوان حوالي 193 صفحة، عدد القصائد الملحونة أو الشعبية ستة عشر (16) قصيدة، أما الفصيحة فعددها ثلاثة وعشرون (23) قصيدة.

والواضح أن عدداً من قصائدة الملحونة قد ضاعت، وقد رُوى أن ما أبدعه من قصائد ضاعت جميعها، وهي أول مشكلة واجهتنا، وذلك كله بسبب الشفوية.

ومن أهم المشكلات التي واجهتنا في التحقيق:

- 1. مشكلة الحصول على نسخ أخرى للمقابلة بها وقد تكون هناك قصائد أخرى مروية غير مدونة.
- 2. نسبة القصائد إلى الشعراء خاصة إذا لم تُوَقَّع من طرف الشاعر، مثل قصيدة "الفرقليط" التي نسبناها للشاعر ثم عدلنا عن ذلك بعد مدة.
- 3. وضع عناوين للقصائد.
- 4. بعض النصوص التي رُويت لنا بقيت مبتورة بسبب نسيان الراوي لبقية النص.

5. وجود بعض القصائد التي لا يُعرف صاحبها، وعدم العثور أحياناً لتراجم بعض الشعراء.

وقد كانت لنا تجربة متواضعة في هذا المجال مع طلبتنا في قسم اللغة والأدب العربي بجامعة غرداية، فقد سَعَى مجموعة من الطلبة في مذكراتهم لجمع دواوين مجموعة من الشعراء المحليين الشاعر قدور بلخضر بيتور، ثم أشرفنا على مجموعة أخرى اهتمت بشعر الشاعر عبد القادر بن الشّرع، واختار هذه السنة ثُلَّةٌ من الطلبة شعر الشاعر "أحمد هيبة" (المدعو بهينيسه) ومجموعة أخرى الشاعر "شبير جلول"، وأخرى الشاعر "علي بن حسن أولاد امبارك اليحياوي". ووقع اختيار مجموعة أخرى على شعراء من مدينة تماسين؛ وهم الشاعر "السايح حقي" و"عباس "و"بشير قيطون" واختارت طالبة في بحثها شاعر الغزل "الشلالي". دون أن ننسى الجهد الكبير الذي قدمه الأستاذ يحيى حاج امحمد في تحقيقه لديوان الغريب عمر بن عيسى البرياني.

أما الأمثال الشعبية والألغاز والحكايات، فقد حظيت باهتمام متميز لدى الباحثين والدارسين إلا أن أغلبها لم تر النور ومن بينها البحث الذي

قمنا به في هذا المجال بعنوان: أمثال شعبية في ولاية أدرار، وأيضاً كتاب بعنوان " الذاكرة الشعبية".

وقد كانت لنا تجربة برنامج بإذاعة أدرار الجهوية بين 2003و 2005 بعنوان " حكايات شعبية " ولقي هذا البرنامج إقبالاً وإعجاباً كبيرين من طرف السادة المستمعين، واستطعنا من خلال أن نكتشف زخم المنطقة بهذه الحكايات، وتمكنا أيضاً من تسجيل عدد كبير منها خلال لقاءاتنا مع بعض الحُفاظ والرواة؛ من مختلف أنحاء الولاية، بعضهم ما يزال حياً وبعضهم رحل عن هذه الدنيا.

وقد أحصينا بالجنوب الجزائري بعض الجهود التي اهتمت بالشعر الشعبي مثل: كتاب شعراء ذوي منيع الشعبيون لبركة بوشيبة وتحقيق لدواوين بعض الشعراء الآخرين مثل تحقيق ديوان سيدي أحمد بلحرمة البرياني...وبسبب عدم التعريف بهؤلاء الشعراء وجدنا عديد الدراسات الوطنية والعالمية لم تذكر الكثير منهم، وهو ما نجده مثلا في ديوان البابطين ومعجم شعراء الشعر الشعبي في الجزائر للدكتور العربي دحو وغيرها من الدراسات الأخرى.

والأمر نفسه يمكننا قوله بالنسبة للأمثال الشعبية التي ضاع منها الكثير، وقد أحصينا مثلاً في منطقتي توات وغرداية أكثر من 1000 مثل شعبي نذكر هنا بعضها:

" **مَرْحْبَا بَاللِّي جَا أُو جَابْ[2]وَاللِّي مَاجَابْ مَا عَنْدُو اوْجَابْ[3]** "

و نلاحظ السجع جلياً في هذا المثل الذي يضرب للمزاح فقط لأن من عادة أهل المنطقة الكرم و الإحسان إلى الضيف. و نلاحظ إضافة إلى السجع استعمال المشترك اللفظي في كلمة

(أوجاب) التي تعني في الاستعمال الأول (أحضر معه شيئاً)وفي الاستعمال الثاني بمعنى (الجواب) أي نرحب بمن أحضر شيئاً معه ومن لم يحضر شيئاً لا نجيبه و لا نرحب به

" **السَّاكَتْ تَحْتُو[4] نَابَتْ** "

عادة سكوت الشخص يشكل نوعاً من الحيرة فمن يتكلم نستطيع معرفة موقفه و رأيه أما الساكت فلاشك أنه يجمع و يخطط لأمر قد يكون قنبلة يحطم بها جدار الصمت المحيط به ونلمس ذلك في قولهم تحتو نابت التي نلمس فيها غياب الفاعل للفعل نابت ولكون هذا الشخص يلتزم الصمت فكذلك لم يكن ليعلم ماذا ينبت تحته من نبات .

"لاَ تَامَنْ الشْتَا حَتَّى تْفُوتْ[5]أُولاَ تَامَنْ عْدُوَّكْ حَتَّى يْمُوتْ"

نلمس التشبيه التمثيلي واضحاً في هذا المثل فالصورة الأولى هي(لا تامن الشتا حتى تفوت)ففصل الشتاء لا تأمن ثلوجه وعواصفه وأمطاره وبرقها ورعدها وغيرها من مظاهر الشتاء إلا إذا انتهت الشهور المخصصة له ؛ وبالمقابل عليك ألا تأمن عدوك حتى يصبح في عداد الموتى فمادام حياً يمكن أن يتربص بك الدوائر فإذا مات كفيت شره و مكره .

" **النَّارْ شَبْعَتْ مَنْ لَحْطَبْ** ":

فمن المعروف لدينا أن النار أبداً لا تشبع من الحطب فهي دائماً تقول: هل من مزيد؟ لذلك يضرب هذا المثل للشخص يتصرف تصرفاً مخالفاً لما ألف عليه لذلك يضرب هذا المثل بهاته الصورة معكوسة المعنى لتبعث الخيال على التفكير في هذه الصورة التي تخالف وتعكس ما ألفناه

" **ابْلِيسْ يَنْهِي عَالْمُنْكَرْ**"

و هو شبيه بسابقه فإبليس كما عاهدناه دائماً يأمر بالفحشاء و المنكر و أوتي بهذه الصورة على هذا الشكل لتحقيق ما أسلفنا ذكره .

" اللِّي فِيهْ الشَّوْكَه هُو إِيْحَوَّسْ[6] عْلَى المُنْقَاشْ[7] "

أي من أصابته الشوكة هو الذي عليه البحث عمن يخلصه منها باستعمال الآلة المخصصة لذلك لأنه لا أحد يعرف أنه قد أصابته هاته الشوكة . إضافة الى كونه هو المتألم الوحيد من ضررها. و يضرب هذا المثل للشخص يتعرض لمشكلة فعليه البحث عمن يساعده في إيجاد حل لها و استعمال الشوكة في هذا المثل مستقى من طبيعة المنطقة الذي توجد بها أشجار النخيل الممتلئة شوكاً أما (المنقاش) فهو تعبير عن آلة تقليدية مستعملة محلياً. و نلاحظ في كل ذاك توظيف الثقافة المحلية .

" اللِّي مَا ايْغِيرْ وَ الاَّ ايْحِيرْ دْوَاهْ[8] النَّحِيرْ "

فالمطلوب من الإنسان العمل و الجد الذين قد يكون الدافع لهما هو الغيرة أو الحيرة من شيء متقن رأيناه فمن لم يقم بذلك فإنه لا يجد دافعاً للعمل و بالتالي فليس له دواء يشفيه مما هو فيه إلا النحر كما ينحر الجمل و التخلص منه لأن موته خير من حياته .

" غِيرْ أُولاَ تَحْسَدْ "

لأن الإنسان عندما يغير كما أسلفنا الذكر قد يكون دافعاً له لتحقيق أحسن مما رأى لكن عليه ألا يحسد لأن الحسد هو الرغبة في زوال النعم عن الغير و هذا مخالف لما يدعو إليه ديننا الحنيف.

" اللِّيْ دَارْهَا[9] بِيدِيهْ إِيحَلْهَا بْسَنِّيهْ[10] "

أي من قام بعمل فعليه أن يتحمل كل عقباته و هو شبيه للمثل العربي الشهير (يداك أوكتا و وفوك نفخ) و قصته

و مضربه معروفين.

أما الأغاني الشعبية فهي أيضاً متعددة بماطق الجنوب الجزائري، ولكنها هي أيضاً تشهد تراجعاً كبيراً في الاهتمام بها وتداولها، بسبب دخول الأغاني الحديثة المرتبطة بالتكنولوجيات الحديثة التي جلبها إلينا تيار العولمة.

وترافق الأغاني الشعبية الإنسان منذ ولادته إلى مرحلة الختان والنفاس والأعراس والوفاة وغيرها من المظاهر الأخرى التي يتميز بها الجنوب الجزائري، والحقيقة أن الواحد عندما يرى تلك المشاهد ويسمع تلك الأغاني يتملكه السرور، فمثلا عندما يجد مجموعة من النسوة يفتلن الكسكسي فيما تسمى محليا في بعض المناطق بعملية " التبركيش " وأفواههن تؤدي أغنية من الأغاني الشعبية في نسق عجيب ولحن مميز وكأنها أركسترا باشرت تحضيراتها منذ أمد بعيد؛ لتقوم بعرض هذه اللوحة الفنية الرائعة جدا في هذا الوقت بالذات[11].

وترتبط بالأغاني الاحتفالات الشعبية التي تعتبر منجماً لعديد العادات والتقاليد والأعراف، منها ما تسمى بالزيارة أو الوعدة مثل الاحتفال بالمولد النبوي الشريف وأسبوع المولد كذلك كما هو الحال بمنطقة تيميمون، وأيضاً بعض الاحتفالات الدينية التي تقام لبعض الأولياء الصالحين في الجنوب الجزائري، مثل: ركب سيد الشيخ بمنطقة الأبيض سيد الشيخ الذي صنف ضمن التراث العالمي، واحتفاليات أخرى ترتبط بمناسبات اجتماعية أو اقتصادية منها على سبيل المثال: السبيبة بمنطقة جانت وركب الحجيج والاحتفال بحفظة القرآن الكريم.

وتُعتبر الحكايات الشعبية من بين أهم العناصر الأدبية الشعبية التي تشهد عزوفاً كبيراً من طرف الأجيال المعاصرة، بسبب التجاء كثير من الأطفال . على سبيل المثال . إلى وسائل الإعلام خاصة المرئية، التي

أصبحت تضم في باقاتها عديد القنوات التي تقدم برامج للأطفال؛ واحتلت مكان تلك الجلسات الحميمة التي كانت تعقدها الأسر والعائلات خاصة في ليالي الشتاء الباردة؛ حول موقد للنار؛ أو قدر الحساء، ويستمع الأطفال للحكايات التي تُروى من طرف الجد أو الجد؛ أو الأب أو الأم أو غيرهم من الكبار في العائلة، لما يمتلكونه من خبرة في الحياة، وغالباً ما يكون موضوع الحكاية متناسباً مع حدثٍ وقع في ذلك اليوم، وتجتمع العائلة صغيراً وكبيراً، الابن بجانب والده، والبنت بجانب أمها ويجتمع الجميع مع بعض، وقد تناقش في هذه الجلسات بعض القضايا التي تخص العائلة، على ضوء الحكم والعِبر المستشفة من تلك الحكاية أو الحكايات.

وليس كما هو الحال اليوم، حيث لا يلتقي الابن مع والده . في الغالب . إلا في رواق البيت، أو إذا جلسا مع بعضٍ فإنهما لا يُحسنان اختيار موضوع يتناقشان حوله، وكلٌّ في غرفته في عالم غير العالم الذي يوجد فيه باقي أفراد العائلة، خاصة إذا كان لكل طفل غرفته؛ مزودة بتلفاز وجهاز إعلام آلي مربوط بشبكة الأنترنيت، ففي هذه الحالة قد تعجز الأم عن تنشئة أبنائها تنشئة صحيحة وسليمة، لأنهم وببساطة عندما يدخلون إلى غُرفهم لا تستطيع السيطرة عليهم، ومعرفة ما يقومون به بالتحديد.

أما الجَدُّ والجَدَّةُ أو الكبار في العائلة، والذين كانت لهم أدوار محورية في الحَلِّ والعَقد، ويُرجع إليهم في كل المشكلات، فقد هُمِّشوا؛ وأصبحت كثير من العائلات لا تَعتد بآرائهم، ولا تستشيرهم؛ وتكتفي فقط بإطعامهم كأنهم أطفال صغار.[12]

ومن تلك الحكيات المتوارثة في الجنوب الغربي مثلاً: **حكاية "المكتوب ما منه هروب"**

« كان يا مكان هناك رجل إلتقى إمرأة و كانت حاملا فأدخلها بيته و لما وضعت إبنة، طلبت منه تلك المرأة أن يحضر لها بعض الأغراض من السوق و عند باب البيت وجد رجلا فسأله الرجل، هل وضعت تلك المرأة مولودها فقال: نعم قال له ماذا أنجبت: قال: بنتا فقال له: أبشر فإن تلك البنت سترتكب المعاصي مع العديد من الرجال ثم تزوجها، و إنها ستموت بلسعة عنكبوت، فلما سمع هذا الخبر ذهب مسرعا إلى تلك الطفلة الصغيرة و ضربها بسكين كي يتخلص منها و هرب خارج البلاد و سكن مكانا بعيدا جدا، حتى لا يصل إليه أحد .و مرت الأيام و كبرت البنت لأنها لم تمت لما ضربها، و ارتكبت من المعاصي ما كتب الله، و سافرت هي كذلك، و شاء الله لها أن تنزل بالمدينة التي كان يسكنها، و ذات يوم جاء عند إمرأة عجوز و عبر لها عن نيته في الزواج و طلب منها أن تختار له زوجة مناسبة، فأخبرته أن هناك فتاة قدمت منذ أيام، و هي شابة على قدر من الجمال، فذهب و خطبها و تزوجها و في ليلة من الليالي و كعادة الأزواج في الأيام الأولى من حياتهم شرعا يستعيدان ذكرياتهما، و فجأة شرع الزوج في الضحك فتعجبت زوجته من ذلك و سألته عن سبب ضحكه فأخبرها بقصته كاملة من المرأة و الفتاة الصغيرة، ففاجئته قائلة: أنا هي الطفلة التي طعنتها فإنني لم أمت و ها أنت قد تزوجتني بعدما إرتكبته من المعاصي، فتعجب من ذلك و قال لها: مادام الأمر هكذا فإنني سأسكنك قصرا ليس فيه مكان تدخل منه أي عنكبوت تلسعك، لكن المكتوب كان أقوى منه، فذات يوم وجد عنكبوتا في ركن من أركان البيت فقالت له ناولني العصا حتى أقتلها، فلما مدت يدها للعنكبوت فلسعتها بين أطرافها و هكذا ماتت و كان فعلا المكتوب ما منه هروب».

وهناك أيضاً بمناطق الجنوب الجزائري الكثير من الروايات الشفوية والأساطير كأسطورة بنت الخس بمنطقة المنيعة والبيض، والقصص التي تروى حول الأولياء الصالحين مما تدخل ضمن ما تعرف بكرامات الأولياء، كشخصية سيدي عبد القادر الجيلالي مثلاً، وقصة سيدي بوقبرين وقصة سيد المستجاب وغيرها، وقصة لالة عشو بمنطقة غرداية، التي سميت باسمها ساحة السوق الواقع وسط قصر بني يزقن بولاية غرداية ، ولهذا الارتباط قصة تُروى محلياً فحواها أن هذه المرأة كانت امرأة صالحة، وكانت قد قامت بحفر بئر في ساحة تملكها، وذات يوم نزلت كعادتها للحفر، وكانت منهمكة في عملها إلى حد غفلتها عن الوقت، وبعد أن صعدت من البئر وجدت أن وقت صلاة المغرب(وقيل العصر) قد فاتها، فتأسَّفت كثيراً لهذا التضيع غير المعهود؛ وأرادت أن تُكَفر عنه، فتبرعت بتلك الساحة لصالح العامة (وَقْف)، فسميت بـ: " ساحة لالة عشو"، وهي حالياً تحت إشراف المسجد؛ يتوسطها ذلك البئر، وتُستعمل للبيع بالمزاد العلني لبيع الأثاث التقليدي والمنسوجات، وطريقة البيع هذه شبيهة بعمل البراح في الأسواق الشعبية والمعروف بحكمته وقوة صوته وحيويته التي يُبهر بها الحاضرين ويُغريهم بشراء ما يعرضه للمزايدة باستعمال عبارات ما تزال تحتاج إلى جمع ودراسة قبل أن تزول بمرور الأيام.

أما التأريخ الشفوي خصوصاً لبعض المعالم والأماكن التي أصبحت الأجيال الحالية لا تعرف إلا رسومها، وغابت كل تلك القصص والروايات التي ارتبطت ببنائها وتعميرها والحضارات والقبائل المختلفة التي مرت بها، مما يجعل الكثير من أفراد الأجيال الحالية منفصمة عن جذورها وتاريخها الذي يدفعها إلى حب الوطن والغيرة عليه والذود عنه.

وتوجد كذلك أسماء الأماكن، فالكثير من الأماكن لها تسميات مختلفة . خصوصاً العتيقة منها. سواء كانت عربية أو أمازيغية أو حتى أجنبية ما تزال تنتظر أن تمتد إليها أيادي الباحثين والمتخصصين، وذلك لاكتشاف الخلفيات المختلفة الدينية أو التاريخية أو العرقية... التي تم الارتكاز فيها على إطلاق تلك التسميات، وتتبع كيف تغيرت أسماء بعض الأماكن، ومعرفة أول من سماها وغيرها من القضايا الأخرى التي أصبحت اليوم تدرس ضمن ما يسمى بـ" علم أسماء الأماكن" أو " الطبونيميا" أو " المواقعية".

ونجد في مناطق الجنوب الجزائري أيضاً تنوعاً في اللهجات، فهناك التارقية والزناتية والحسانية والشلحة والمزابية، وغيرها إضافة إلى العامية الجزائرية التي أصبحت كلها حاملة لهوية وفكر وتاريخ لا يمكننا أن ننفصل عنه.

ولابد من الإشارة إلى أن كثيراً من عناصر التراث الشعبي عندنا . خاصة في الجزائر، وتحديداً في الجنوب الجزائري . ما تزال تعاني من مشكلة الشفوية التي جعلت كثيراً من تلك العناصر التراثية تَضيع بسبب عدم تسجيلها وتدوينها، لذلك فنحن نهيب بالباحثين والدارسين للاهتمام بهذا الجانب؛ وإنقاذ ما تبقى من هذا التراث الأدبي الشعبي بتدوينه وتحقيقه ودراسته وتحليله، لأنه جزء من ذاكرتنا وتاريخنا بل ومن شخصيتنا .

وقد قال أحد المستشرقين الألمان، وهو (هانس ستيم) Hans Stumme:

« إن العرب المغاربة لم يهتمُّوا إلاَّ قليلاً بتُراثِهم الشَّعبي في شعره ونثره، رغم أنَّهم يملكون إنتاجاً أدبياً رائعاً. لذلك فإنَّ الكثير من هذا الإبداع . خصوصاً منه الشِّعر . سينتهي به الأمر . إنْ عاجلاً أو آجلاً . إلى الضَّياع في أعماق مُحيط النِّسيان... »[13].

وهو أيضاً ما اعترف به الشيخ محمد البشير الإبراهيمي حيث قال: « الذي علمناه وحفظناه في مبدإ تطور الشعر والانتقال به من اللغة الفصحى إلى اللغة العامية، كان يرجع إلى أوائل عهد حلول الهلاليين بإفريقيا، وهي تشمل تونس وما نسميه اليوم بالجزائر، إلى حيث انتهت الغارة الهلالية قريباً من مدينة تلمسان، وقد كان للغة البربرية شعر لم يصلنا منه شيء لعدم التدوين. كما أن الشعر العامي في العربية الذي استبحر فيما بين القرنين 12 و13 يندثر للعلة نفسها وهي عدم التدوين، وإن فيه لبدائع لا يليق بها الإهمال، وقد ضاع بعضها ولم يبق إلا القليل مما يحفظه الحفاظ ويروونه، وهذا أيضاً مُعرض للزوال لعدم العناية به، وقد أدركنا جماعة يحفظون العجائب من هذا النوع من الشعر ولكنه مات بموتهم »[14]

ومنه فرغم ما لاحظناه من زخم كبير بمناطق الجنوب الجزائري بالموروث الشفوي، إلا أنه في نظرنا لم يحظ بالأهمية التي يستحقها لأسباب نعتقد أن منها:

. عدم وجود إرادة قوية من طرف الهيئات المختلفة الثقافية مثل دور الثقافة والجمعيات الثقافية، وكذا الهيئات الجامعية الأكاديمية فرق ومخابر ووحدات البحث المختلفة خصوصاً وأن الحمد لله اليوم في كل ولاية جامعة ومديرية ثقافة.

. أيضاً من أسباب عدم الاهتمام بهذا الموروث الشفوي وهي النظرة الدونية ونظرة الاحتقار والازدراء التي ما يزال ينظر بها لهذا التراث، من متعلمين ومثقفين للأسف وأننا لم ندرك بعد للأسف أنه جزء من هويتنا وثقافتنا وشخصيتنا وماضينا وحاضرنا ومستقبلنا.

ونظر لوجود تلك الأسباب وغيرها غابت الاستراتيجيات الجادة خصوصاً من الهيئات العلمية والأكاديمية.

وفي ظل عديد مخابر البحث وفرق البحث ومديريات الثقافة الولائية والجمعيات الثقافية والمهتمة بهذا المجال، فنرى أنه بات من الضروري قبل أي وقت مضى، التفكير بجد في استرتيجية علمية وأكاديمية محكمة

ولذلك نقترح مجموعة من **التوصيات** منها:

. التفكير الجاد والعاجل في ضرورة إنقاذ واستثمار ما تبقى من موروثنا الشفوي في مناطق الجنوب الجزائري.

. تثمين الجهود المطبوعة بالتعريف بها وإعادة نشرها ورقيا وإليكترونيا لتعميم الفائدة.

. تسطير استراتيجيات للتدوين والتسجيل على المستوى القريب والمتوسط والبعيد.

. التعريف بالموروث الشعبي الشفوي محلياً ووطنياً وعالمياً.

. توظيف هذا الموروث الشفوي في الأعمال الأدبية مثل الرواية والقصة والمسرحية لضمان استمراره، واستثماره معرفياً (مثل ما هو في رواية "مملكة الزيوان" لحاج أحمد الصديق ورواية "تيميون" لرشيد بوجدرة....).

ضرورة العمل ضمن فرق بحث لضمان العمل الجماعي، الذي يمكنه الحصول إلى نتائج . في اعتقادنا . أكثر من العمل الفردي.

. ضرورة الاستفادة من تجارب بعض الدول التي سبقتنا في هذا المجال مثل مصر والأردن والمغرب وتونس والإمارات والكويت وغيرها.

هوامش البحث:

---

[1]/ أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1971، ص:17.

2 - أي بمعنى أحضر معه شيئاً

3 - أي جواب، نلاحظ في هذه الكلمة قلباً مكانياً بين حرفي (الجيم) و (الواو)

4 - تحته.

5 - تمر بسلام

6 -يبحث

7 - أداة تقليدية تشبه الملقط المستعمل في عمليات الجراحة تستخرج به الشوكة من الموضع الذي أصابته

8 - أصلها دواؤه

9 - أي قام بعمل

10 -أصلها أسنانه

[11]/ أنظر: عاشور سرقمة الرقصات والأغاني الشعبية بمنطقة توات: مدخل للذهنية الشعبية، دار الغرب، وهران الجزائر، 2004، ص:

[12]/ الثقافة الشعبية في مناطق الجنوب الجزائري، أشغال ملتقى الثقافات الشعبية، جامعة فيلادلفيا، الأردن، 2011، ص:

[13] / سونك، الديوان المُغَرَّب في أقوال عرب إفريقية والمَغرب، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، (مقدمة الكتاب).

[14]/ محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، تح: عثمان سعدي، دار الأمة، الجزائر، ط1، 2010، ص: 25.

الأبعاد النفسية والاجتماعية

للتراث الشفوي وإشكاليات التلقي

الدكتور إيكوفان شفيق

قسم الإعلام جامعة تيزي وزو

مثّل التراث بشقّيه المادي والشفوي، جانبا مهما في حفظ الموروث الثقافي، وتداوله بين الأجيال والأمم في الحضارات الانسانية. غير أن التراث الشفوي، كان له الحظّ الأوفر في انتشاره، نتيجة طبيعته البسيطة في المعني والصناعة اللغوية، والتي استطاعت أن تحطّ على مختلف فئات المجتمع، دون الاصطدام بمشكلة المستوى التعليمي. غير أن سيرورة مشواره كان قصيرا، بسبب اندثار الكثير من مضامين هذا التراث نتيجة النسيان، أو ضعف التلقين، مقارنة بالتراث المادي الذي استطاع الصمود عبر حقبات من الزمن.

وللتراث الشفوي أبعاد نفسية واجتماعية على قدر كبير من الأهمية، تساهم بشكل فعّال في تأسيس قيم ومبادئ المجتمع، وترمز إلى مقوماته العميقة، وهو ما يميّزه عن مجتمعات أخرى. فالهوية الاجتماعية، تتحدد استنادا إلى ما يميّز أفراد هذا المجتمع في خصائصهم الثقافية، التي تتأتّى من التراث نفسه.

فالتراث ما زال حيا في قلوب الناس، ويؤثر فيهم سلبا وإيجابا يلجؤون إليه ساعة الأزمات، ويحتمون به إذا اشتدت بهم عوائد الدهر... مطلق يضع لهم معايير السلوك. ويحدد لهم تصوراتهم للعالم. بل أنه أكثر وضوحا من الحاضر نفسه لأنه حضور معنوي وفعلي، ذهني ومادي، عقلي وحسّي.

البداية به ليست مثالية بل عن الواقعية. فالتراث واقع وليس مثالا وإن إزاحته بدعوة الواقعية أو المادية الجدلية لهو إزاحة للواقع نفسه وتخلّ عن النظرة العلمية. غير أن هذا التمايز السيوسيو نفسي، قد يتعذّر في ظلّ إشكالية التلقي لمحتوى التراث الشفوي، وعليه نطرح المشكلة التالية : **ما هي الأبعاد الاجتماعية والنفسية للتراث الشفوي، وما هي أهم مشاكل التلقي لهذا التراث ؟**

أولا : أهمية التراث في المجتمع :

يشير " بشير خلف " إلى أن التراث هو تراكم خبرة الإنسان في حواره مع الطبيعة، وحوار الإنسان مع الطبيعة إذْ يعني التجربة المتبادلة بين الإنسان ومحيطه، وهذا المحيط الذي يضم حتى الإنسان الآخر فرداً كان أم جماعة.التراث يعني كل مفهوم يتعلق بتاريخ الإنسان في تجارب ماضيه، وعيشه في حاضره، وإطلالته على مستقبله. أما التراث الحضاري والثقافي فهي الممتلكات والكنوز التي تركها الأولون، حيث هي السند المادي واللاّمادي للأمم والشعوب؛ من خلالها تستمدّ جذورها وأصالتها، لتضيف لها لبنات أخرى في مسيرتها الحضارية، لتحافظ على هويتها وأصالتها. [1]

محاولة إعادة بناء التراث تصبح ضرورة ملحة لأن مجتمعاتنا النامية تراثية والنموذج الاجتماعي التراثي يكون في نمطه يعاني من عيوب رئيسية كأن يؤخذ التراث فيه غاية في ذاته وليس وسيلة لتقدم الشعوب ونهضة المجتمعات، ويكون التراث منفصلا عن الواقع وليس محددا له وموجها إياه، لأن التراث فكر وواقع معا، ويؤخذ التراث كله أو يُلغى كله ولا يقبل التجزئة أو الانتقائية فهو "حقيقة أبدية لا تتطور أو تتغير ولا يخضع لتأويل أو تفسير أو وجهة نظر يشمل الزمان والمكان ويحتويهما فيه فلا فرق بين الماضي

والحاضر والمستقبل ولا وجود لمراحل التاريخ أو نوعية المجتمعات أو خصوصيات الشعوب، وبالتالي تم التنكر للحاضر كلية"، والواقع برمته فاسد لا يجوز تطويره بل هدمه من الأساس ويبدأ البناء من جديد. وبالمقابل، نجد النمط اللاتراثي يأتي كرد فعل على النمط التراثي وهو نمط أو نموذج يقطع صلته بالتراث القديم لبناء الجديد، "على أسس من العلم والمعرفة والجهد الإنساني الخالص بعد اكتشاف عورات التراث وعدم ثباته أمام العلم الجديد، فالتقدم نحو الجديد مرهون بالتخلص من القديم وهو نمط عيوبه كثيرة،

وإذا كان التمسك بالموروث ضمانة حقيقة لاستمرار وجود الأمة بهويتها وخصوصيتها، فإن الأمة العربية أحوج من غيرها لممارسة هذا الفعل، خاصة في ظل ما تواجهه الذات العربية والهوية القومية للأمة من تحديات بغية تذويب الذات وتشتيتها، فتمسكها بالموروث القومي بمأثوراته الشعبية مطلب ملحٌّ للدفاع والحفاظ على هذه الذات؛ إلا أن تراثنا الثقافي لا يزال يعاني من الإهمال، وعدم الالتفات الواعي بالدراسة، والتفحص للتعرف على الأسس التي قامت عليها أمتنا العربية، بالرغم من أنه يشكل وحدة متماسكة في الأسس العامة التي بني عليها وفي الطرق التي يؤدي بها، وفي مضمونه أيضاً من حيث المعنى والأهداف. [2]

هذا بالإضافة إلى أن الموروث الشعبي، عامل هام في تربية الأجيال الذين يولدون صفحة بيضاء، وينالون الثقافة من المجتمع الذي حولهم، فيفترض توظيف ذلك الموروث بطريقة تضمن المحافظة على العادات الصحيحة والتقاليد الفاضلة وهكذا فإننا نروج تلك العادات والتقاليد محلياً، ونحافظ على هويتنا.

ثانيا : الأبعاد الاجتماعية للموروث الشفوي :

أ. **البعد التربوي :** لقد أصبح ، كما هو معلوم ، الاهتمام بثقافة الطفل من الضرورات الملحة ، نتيجة ما تواجهه أمتنا في وقتنا الراهن من تحديات وضغوطات و من غزو ثقافي وإعلامي ، ونتيجة التغيرات السريعة المحيطة بالطفل والتي لا يكون مستعداً دائماً لمواجهتها ولا يكون مسلحاً لمقاومة ما تحدثه فيه من آثار سيئة من مثل خلخلة نظامه القيمي واضطراب تصوراته وفقدان ثقته بنفسه وفي مجتمعه. إننا في حاجة إلى تنشئة الطفل على إحساس يجعله يعتد ويفخر بماضيه . ويجعل ما يتضمنه من جوانب مشرقة سنداً قوياً في الإحساس بوجوده و ذاته في قلب الحضارة الإنسانية المعاصرة ،شديد الثقة في إمكانياته العقلية والوجدانية.

فالتراث الشفوي، يحمل في طياته قيما ومبادئ تترسّخ في ذهن الطفل، ويرتكز عليها في بناء منظومته الثقافية والفكرية. وهي بمثابة مرجع أدبي يعود إليه الفرد في قياسه للمواقف والأحداث. فطالما كانت ردود أفعال من تشبعوا بالموروث الثقافي الشفوي، على كثير من المواقف، أمثالا وأقوالا مأثورة، معتبرين محتكمين إليها في اتخاذ المواقف، وتبيان الصواب من الخطأ.

ب. **المحافظة على الهوية الوطنية :** عندما يتعرض مجتمع الى هزات عنيفة وتغييرات حادة كما هو الحال في المجتمع الجزائري فإن إشكالية السلوك الاجتماعي للأفراد والشعور بالانتماء تظهر بشكل جلي وحاد. وإن عملية التثقيف لأفراد المجتمع تمر حتماً بأزمة تتوازى مع الأزمة الثقافية بنفسها، وليس على المستوى السياسي فقط، وانما على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية وسواها. ويبدو لنا أن أهمية إيقاظ التراث لدى المواطنين والتثقيف به هو واحد من الأساليب المهمة في المحافظة على الهوية وتعزيز شخصية الفرد من حيث القيم والهوية الأسرية والوطنية . إن اهتمام الامة أو الشعب بالتراث هو أبرز عوامل استمرارها كجماعة لها هويتها التي لا نعرفها إلا بها فشعوب العالم تعرف العرب مثلاً من لغتهم

وتأريخهم وسائر مكونات ثقافتهم وعلى الأخص تراثهم سواء الرسمي أو الشعبي منه وتأتي التربية مكملةً في جهودها المتنوعة للمحافظة على الهوية الوطنية , بصفتها النموذج الأعلى للتثقيف في المجتمع , فإذا وصفنا شخصاً أو طفلاً مازال يخضع لعملية التثقيف بأنه "قليل التربية" أو "غير مربى" أو "مربى" فإننا نعني أن الجهات القائمة على تثقيفه لم تقم أو قامت بواجبها في تثقيف الطفل أو الطفلة بصورة ملائمة . [3]

ت. **توحيد وتجديد القيم** : يعتبر التراث الشفوي، المخزّن الأهم لقيم المجتمع، وتناقله وانتشاره، ما هو إلا تجديد للقيم التي نشأ عليها هذا المجتمع. فمع موجة الحداثة التي تعرفها البشرية، اصبحت القيم والثقافة المحلية محلّ تهديد وخطر للزوال والاندثار، وهنا تبرز اهمية التراث الشفوي، الذي يمكنه أن يجدّد هذه القيم والثقافة بشكل متواتر، بعيدا عن الإغراءات الثقافية الحاصلة. لكن يشترط هنا أن تتم عملية التلقين، وفق معايير مضبوطة، ومتواترة، يراع فيها ترسيخ الموروث التراثي في مستوياته الثلاثة : المستوى اللغوي، المستوى المفاهيمي، وكذا مستوى البعد الدلالي.

ودور التراث الشفوي، لا ينحصر في تجديد قيم المجتمع فحسب، بل يعمل على توحيد هذه القيم، في قوالب لغوية ورمزية متعددة، تتوافق في مجملها مع التوجه العام للمجتمع، وتذهب بعيدا في رمزيتها، مقدمة مظهرا جماليا للثقافة العامة. وكثيرا ما توصف القبائل والعشائر بما يميزها من أمثال وأشعار ومأثر. فتتفرد بخصوصياتها الجمالية، لكن دون أن تتعارض مع التوجه العام لهذا المجتمع.

ث. **مواجهة المشكلات الاجتماعية** : نحن بحاجة إلى قيم أخلاقية ومثل عليا نرسي عليها قواعد حياتنا الاجتماعية، ونضبط بها سلوك الأفراد والجماعات، ولا شك أن الاعتماد على القيم السائدة ليست قادرة دائما على تقويم الافراد، إذ أن القناعات القائمة صارت تزعزعها أعاصير الحضارة الغربية وقيمها الفلسفية والاجتماعية دون أن تتمكن من الصمود. ذلك لأن

بعضها توارثته الأجيال دون فحص لجدواه وصلاحه، ولا نستطيع إرجاع الكثير منها أصول صحيحة مستمدة من القرآن والسنة.

ولان التراث الشفوي يحمل من القيم، ما هو متفق عليه اجتماعيا، ولأنه أيضا يستعمل على نطاق واسع في المجتمع، فإنه قادر على التواجد ضمن المنظومة التفكيرية للفرد، وقادر على مواجهة الكثير من الآفات الاجتماعية، لمجرد حمله لهذه القيم بشكلها الجمالي الذي يساعدها على الترسّخ في ذهن المتلقي. فكثيرا ما يتراجع الفرد عن فعل أو سلوك مرفوض اجتماعيا، لأنه مطّلع على مثل شعبي، أو قول مأثور ينكر ذلك الفعل والسلوك. فالتراث الشفوي، وجوده مرتبط بتقرير جملة من القيم، ونبذ أخرى.، إضافة إلى تسهيل الحياة وفق منظور منطقي، مبسّط. [4]

ثالثا : الأبعاد النفسية للتراث الشفوي :

لا يقتصر الموروث الشفوي على جوانب اجتماعية فحسب، بل هو قبل كل شيء، فاعل نفسي في حياة الفرد، يترك أثارا واضحة على الجوانب النفسية للمتلقي، الذي يتفاعل مع هذا التراث، مكونا تصورا متوازن عن الحياة وكيفية التعامل معها. ويمكن حصر أهم الأبعاد النفسية للتراث الشفوي فيما يلي :

أ. **الشعور بالانتماء** : الانتماء بحاجة إلى "مرجعية" يعود الانسان لها كلما شعر أنه بحاجة الى مكان يضمه وناس تؤويه. وتعتبر مشكلة الانتماء للجماعة من بين أكثر المشاكل النفسية التي تواجه الفرد، وتجعله يعيش حالة اغتراب نفسي، تدفعه فيما بعد إلى الغوص في مشاكل نفسية عويصة. إلا أن التراث الشعبي، بساعد بشكل كبير في تحسيس الفرد لأنه جزء من الجماعة التي يتشارك معها قيما ومواقف معينة، وهو بتبادله لهذا التراث يشعر أكثر بوجوده وفعاليته ضمن الجماعة الكبيرة. ولقد ارتبط الإنسان منذ نشأته بشيئين هما المكان والزمان فالإنسان مرتبط بالمكان من حيث وجود ذاته وإذا كان

المكان يدل على وجود الإنسان في جزء معين منه فان الزمن هو الذي يحدد مدى هذا الوجود ومقداره. فكما اللغة والعادات والتقاليد، تجمع الأفراد ضمن زاوية موحّدة، كذلك التراث الشفوي، يربط الفرد بالنسق الجمعي، ويجعله يشعر نفسيا أنه فاعل ضمن النسق العام، ومرتبط بالتوجه العام للأفراد المحيطين به.

ب. **تقدير الذات، وزيادة الثقة بالنفس** : يعمل الموروث التراثي الشفهي على تقوية ثقة الفرد بنفسه، بحيث تعمل الأمثال الشعبية مثلا أو الأقوال المأثورة، فضلا عن الاشعار المحلية على اكتساب مهرات لغوية، وكذا فنية في طريقة التعامل مع النفس ومع الأخر، وبالتالي، ترتفع ثقة الفرد بنفسه، استنادا إلى مستوى القناعة التي يعتمدها استخلاصا من هذا التراث، فيقتنع به، ويعمل بمضمونه، ويواجه به غيره.

كما يقدّر الفرد ذاته أكثر إذا كان مرتبطا بهذا الموروث، فهو يعتبره مرجعا أدبيا وثقافيا، ومجرد شعوره بالانتماء إليه، يقدر نفسه، ويرى فيها قدوة ومثالا ايجابيا في الحياة. ولهذا نجد الفئات الاجتماعية التي تتبنى هذا التراث، أكثر اعتزازا بذاتها وتقديرا لمكانتها مقارنة بالفئات الأقل التزاما بمضامين هذا التراث.

الإقبال الايجابي على الحياة : أثبتت بعض الدراسات الاثنوجرافية أن المجتمعات الأكثر محافظة على تراثها المحلي، والأقل تعرضا لموجة الحضارة، أكثر إقبالا على الحياة بإيجابية من نظيرتها من المجتمعات، ذلك لأن التراث المحلي الذي يمتاز بالثبات والاجماع، يوفر بيئة مناسبة للتأقلم، والتفكير بإيجابية في الحياة. ويتأتى ذلك من خلال حفظ الذاكرة المجتمعية ومن تم الحفاظ على الروابط الاجتماعية التقليدية. وحيث أن هذه الذاكرة تشكل إطارا معياريا للسلوكيات وللممارسات أي مرجعا ذهنيا بالنسبة للسكان في حياتهم اليومية فهذا يجعل ضبط المجتمع يمر أيضا عبر ضبط تطور

هذه الذاكرة، التي تتوحد من خلالها الأفكار والجهود ويجتمع أفراد المجتمع على تاريخ واحد.

و تؤكد حقائق الأمور أن العولمة لا تمثل خطراً حاسماً إلا على الشعوب والأمم التي تفتقر إلى ثوابت ثقافية، في حين أن الأمم التي تمتلك رصيداً ثقافياً وحضارياً غنياً، فإنها قادرة على الاحتفاظ بخصوصيتها والنجاة من مخاطر العولمة وتجاوز سلبياتها، وهي بذلك تستطيع التحكم بالآثار السلبية لهذه العولمة التي أصبحت ظاهرة واقعية تفرض نفسها بحكم قوة النفوذ السياسي والضغط الاقتصادي والتغلغل الإعلامي والمعلوماتي.

فنفسية الانسان، تميل إلى الحاجة للشعور بالاستقرار، وكذا الحاجة إلى المرجعية الثابتة أثناء تداخل وتنافس الأفكار الغريبة، وحين يكون الفرد، منتميا إلى تراث واضح ومتماسك، فإنه يقبل على الحياة، دون أن تعيقه موجات التحديث، أو تجعله يعيش حالة الإغتراب داخل مجتمعه [5]

ت. **زيادة الذكاء والحكمة** : يساهم التراث الشعبي الشفهي في رفع مستوى ذكاء الفرد

وحكمته. فمضامين هذا التراث التي تتناول قصص واقعية، إرشادات ونصائح، حكم وتوجيهات.... تمثل في النهاية في صنع التراكمية المعرفية للفرد، وتساهم في رفع مستوى ذكائه في تعامله مع الظروف والأحداث.

فمؤسسات التنشئة الاجتماعية خاصة المدرسة، التي ينظر إليها على أنها المصدر الأساسي لبناء ورفع مستوى ذكاء الفرد، ليست الوحيدة المسؤولة عن ذلك، فجملة القيم التي يتلقاها الفرد خاصة في سنوات حياته الأولى، من المجتمع والأسرة، هي حجر الأساس في ذلك. خاصة أن التراص الشعبي يمتاز بالجاذبية بفضل المحسنات اللغوية، وبساطة الأفكار والمعاني، ما يجعله أنسب للتلقي المباشر، وأكثر حظا لبقائه في ذاكرة الفرد. ومن خلال

قياس مضامين هذا التراث مع ما يواجهه الفرد في حياته اليومية، يكتسب مهارات عالية، تعمل على تنمية ذكائه، وتجعله قادرا على تنويع مواقفه وفق الظروف التي يواجهها في حياته.

رابعا : إشكاليات تلقي التراث الشفهي :

وإذا كان البعض من المثقفين العرب اختلفوا، ولم يتفقوا بشأن معظم الثنائيات المتداولة في الفكر العربي، فإنهم اتفقوا في المعظم على سبيل المثال أن الموروث الشعبي العربي لا يحمل أية قيمة إنسانية وحضارية تستدعي التوقف عندها ودراسة عوامل تكونها، كما اعتبروه خالياً من أية قيمة فنية، أو جمالية أو أدبية، فأغفلوا بذلك قيمته كمصدر من مصادر ثقافتهم ونتاجهم الفكري والأدبي، بل راح بعضهم إلى أبعد من ذلك في تعاليه، بوصف التراث الشعبي خطراً يجب التصدي له، والقضاء عليه وهو موقف تبناه معظم المثقفين العرب الحداثيين، وأنصار الثقافة الغربية، فربطوا بين الموروث الشعبي وبين كل مظاهر التخلف والرجعية والانحطاط التي شابت الحياة الفكرية في العالم العربي، كما اعتبروا أن ممارسة العادات، والتقاليد سلوك شائن مخالف لمنطق التطور العصري. غير أن الواقع كثيرا ما أدحض هذه التوجهات، وتوصلت الكثير من الدراسات إلى سرد فضائل كثيرة للتراث الشعبي، خاصة الشفهي منه، وانتهت بذلك حقبة من الجدال عن جدوى هذا التراث في الحياة الاجتماعية.

إن الاستغلال الإيجابي لهذا التراث، يلزم علينا أولا ضمان تبليغه بالمستوى المطلوب، ومنهج هذا التبليغ قد يحدد مدى نجاح هذا التراث في بلوغ أهدافه السامية. غير أن هناك بعض العوائق التي تحدّ من دور التبليغ، نذكر منها :

1. **اللغة** : اللغة أداة تواصل بين الناس، فهي توجد حيثما كان هناك أناس يعيشون في مجتمع، كما أنه لا يمكن لها أن توجد دون أن يكون هدفها

التواصل البشري .حتى تلك التي تعد ميتة الآن، فقد كانت في القديم وسيلة للتواصل.

و لكل لغة من اللغات شكلان متمايزان هما الشكل المنطوق و الشكل المكتوب .و

على عكس ما يعتقد البعض فإن هناك اختلافا كبيرا بين الإثنين، إذ يصعب القول أن اللغة المكتوبة ليست إلا مجرد تجسيد للغة المنطوقة، ذلك لأن ذلك حتما سيولد خلطا بين الثنائية السابقة و الثنائية لغة / كتابة.

وتتميز اللغة القديمة بخصائص منفردة أهمها التركيز على المعنى المجرّد للكلمة والذي غالبا ما يفقد المدلول لعدم تطوره أو تنقطع العلاقة بيم الدال والمدلول ما يفرغ الكلمة من معناها الأصلي. كما أن اللغة التراثية تحمل مصطلحات أصيلة، لم تعد تعرف رواجا بين الأجيال الحالية، وهو ما يفقد التراث الشفوي مدلوله الحقيقي. غير أن هذا المشكل من شأنه أن يزول إذا اعتمد القائمون على نقل هذا التراث تفسير وتوضيح المعاني، بدل الاكتفاء بنقلها حرفيا.

ب. الانفصال عن السياق : من الواضح أن التراث الشعبي مرتبط بسياقات تاريخية عديدة، على غرار السياق الثقافي، السياسي، الاجتماعي..... هذه السياقات هي ما تمنح المضمون الدلالات الإعتبارية التي قد لا تلمس من خلال المصطلحات أو الكلمات لوحدها، وتجعل منه ذو مدلول معرفي وإعلامي. ولهذا كثيرا ما نتلقى التراث الشعبي الشفوي مبتور السياق، فلا يتجاوز كونه كلام مأثور، فقير من حيث الدلالات السياقية التي وجدت في إطارها.

وأهمية السياق لا يتعلق بدلالات المضمون فحسب، بل يرتبط بمؤشر التلقي لدى الجمهور، فهذا الأخير يحتاج إلى المعلومة المتكاملة ذات الدلالات المفهومة، بدل المعلومات المبتورة التي تفتقد إلى سياق مفهوم. فعملية التلقي عند الجمهور الرقمي مثلا تمتاز بالانتقائية والسرعة، فهو أمام كمّ هائل من الرسائل والمعلومات، يختار منها ما يشاء ويرضي حاجاته، كما أن الرسائل

التي يقوم باختيارها هي تلك التي تستطيع أن تفرض نفسها بسرعة من خلال جملة من الخصائص الجمالية والفنية ذات التأثير المباشر على عملية التلقي. وعلى هذا الأساس تقلّ حظوظ الموروث الشعبي في فرض نفسه على الجمهور إذا لم تارع هذه الخصائص.

ت. الابتعاد عن التوثيق : صحيح أن التراث الشفهي هو أكثر انتشارا من التراث المكتوب، ذلك لأنه يخاطب جميع الفئات على مختلف المستويات. إلا أن عدم توثيقه، قد يؤدي إلى اندثاره، بزوال القائمين عليه.

ويعد الحفاظ على المواد التراثية أمراً في غاية الأهمية لما تمثله تلك المواد من ذاكرة الأفراد والأمم بما تحتويه من قيم ثقافية وعبق التاريخ، بل بات من الضروري توثيق هذه المواد رقمياً بغية إعداد سجل وطني و إقليمي لما يمتلكه كل إقليم من ممتلكات ثقافية على حدة ليتوارثه الأجيال المتلاحقة والحفاظ عليه. وقد شهدت الآونة الأخيرة طفرة في المشروعات والتجارب الإقليمية والوطنية العربية في مجال توثيق التراث بطرق غير تقليدية مستخدمة في ذلك تطبيقات تكنولوجيا المعلومات لتقديمها في شكل جديد هو الشكل المرقمن، وتعرض هذه الدراسة للجهود والتجارب الرائدة في رقمنة التراث العربي. [6]

ث. عدم الوقوف على عملية التلقين : كثيرا ما يكتفي القائمون على التراث الشفوي في مستوى تبليغ، دون التلقين، من أجل تثبيت هذا التراث في ذهن المتلقي. ومن المعروف أن جميع نظريات التعلّم، تقرّ بأن التكرار هو أحد أنجع سبل التلقي والتعلم، وأن عدم إعادة المضمون المراد تعليمه على ذهن المتلقي، سيؤدي إلى نسيانه. وهكذا التراث الشفوي، الذي قد يعرض لمرة أو مرتين فقط على المتلقي، دون أن يتكرر على مسامعه، فإن هذا الأخير عادة ما يتعرض لنسيان ما تلقاه.

والتكرار يأخذ أشكالا متنوعة فعند حفظ آية من القرآن أو أبيات من قصيدة يكون الجهد ذهنيا و يعتمد على مهارة الحفظ و استحضار المعلومة لدى بعض الأشخاص ، فيما يفضل آخرون البدء بفهم النصوص المراد حفظها

قبل البدء في الحفظ ، وهناك من يتقن الحفظ عن طريق كتابة النص المراد حفظه لعدة مرات ، فبالرغم من أن الهدف واحد إلا أن طريقة الشخص في تحقيقه تختلف. وهنا يستوجب على مرسل التراث الشفهي أن يصطبر في تكرار تلك المضامين، من أجل ترسيخها في ذهن المتلقي.

ويرى كويل أننا نميل إلى تذكر المعلومات و المهارات التي واجهنا في سبيل الوصول إليها بعض المحاولات الفاشلة و الأخطاء أكثر من تلك المعلومات التي تمكنا من تذكرها و اكتسابها بسهولة ، و يرى أن ذلك لا علاقة له بمقياس ذكاء الشخص وإنما بالوقت الذي أمضاه الشخص في الممارسة العميقة لاكتساب هذه المهارة.

و التكرار لا يعني الحفظ دون فهم ، أو إيصال المعلومة للمتعلم دون أن يبذل جهدا في الوصول إليها ، بل هي وسيلة ناجعة لتكريس التلقي الذاتي، و توجيه المتلقي لإيجاد أفضل السبل التي تعينه على اكتساب مهارة ما ، كما أنها إحدى الطرق التي قد تفيد في مجال نقل التراث الشفهي، إذا ما أحسن استخدامها و طبقت بالتركيز على دور المتلقي بدلا من دور الملقي.

المراجع والإحالات :

1. بشير خلف التراث والهوية... التباهي والتكامل، مجلة الحوار المتمدّن، 2010، ص 41
2. لويس عوض، ثقافتنا في مفترق الطرق. الطبعة الثانية، دار الآداب ..بيروت 1983، ص، 57
3. هشام عبود الموسوي، دور التراث في المحافظة على الهوية الوطنية، مجلة الموروث، العدد 73، العراق، 2014

4. عادل سليمان، الأمثال الشعبية ومدلولاتها الاجتماعية، المنبر للنشر، الأردن، 2011، ص 34
5. فيصل حامد غزال، التراث الشعبي في مواجهة مخاطر التحديث، جامعة قطر، 2012، ص 39
6. عدنان الصافي، نحو رقمنة تراثنا من أجل المحافظة عليه، تاج للنشر، سلطنة عمان، 2014، ص 47

الحكاية الشعبية التارقية

مقاربة اثروبولوجية

خالد سعسع

المركز الجامعي تنمراست

مقدمة

إذا كان التراث هو أحد المصادر الأساسية للإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية ، وبالتالي فإنه يحقق الوجود الفاعل للمجتمع من خلال تواصله مع التراث بشكل أو بآخر، تستغرق فيه، وتتأمله وتحاوره، أو تجابهه، أو حتى تثور عليه ... وبالتالي فإن تراث أي مجتمع لا يخلو من سلبيات وإيجابيات ولا يخلو من ابتكار وإبداع وإنجاز. ووظائف التراث فكرية ونفسية وجمالية إبداعية واحتياجية تؤثر وتتأثر، والتراث يربط الإنسان بالماضي ويجعله علي وعي بالحاضر واستشراق المستقبل، ويضم في محتواه وسائل اكتساب المعرفة والخبرة والمهارة، إن التراث يحفز الإنسان علي الإبداع والتجديد

ومسايرة التغير.

"إذا ما هي الفائدة المرجوة من إحياء التراث– أي تراث –إن لم يكن في خدمة الحاضر وتصوير أحواله وتسليط الضوء علي آماله وحاضره"1 بل لعلنا لا نتجاوز الحقيقة إذا قلنا أن الآداب الحديثة كلها لا زالت تتبع التعامل مع التراث الموروث عن الماضي.

ظلت الحكاية مهملة زمنا طويلا ، لكن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، توجه الباحثون والدارسون إلي العناية بالحكاية ودراستها علي إنها تاريخنا الفكري والثقافي ، بل إنها الأساس ... ثم اتجهت إليها العلوم الإنسانية محاولة فهمها ودراستها والإستفادة منها خصوصا علوم الإجتماع وعلم الانثربولوجيا ، وعلم النفس ، وبذلك أصبحت الحكاية حقلا للعلوم الإنسانية في دراسة دلالاتها ومعانيها بعد أن لاقت إهمالا وتجاهلا ، وبذلك ظهرت تيارات واتجاهات مختلفة تصدت لتفسير وتعليل الحكاية من خلال نظريات مختلفة لفهم ما كان عصيا علي الفهم ، وبذا أصبحت الحكاية كظاهرة

من أهم ظواهر الثقافة الإنسانية المتميزة وذات خصوصية عالية ، وهذا التمييز لايهم فقط باحثي الميثولوجيا- علم الأساطير- بل بقية الباحثين في حقول العلوم الإنسانية المختلفة وعلي وجه الخصوص تاريخ الأديان المقارن والأنثربولوجيا ، والاثنولوجيا والسيكلوجيا ، ونظرا لما تقدمه حكايات الشعوب إلي هذه المجالات من مادة غنية تمكنهم وتساعدهم علي فهم وتفسير ظواهر الثقافة الإنسانية الأخرى.

ومن الملاحظ أن الحكاية تنوعت وتعددت طرق بحثها، وما يهم الباحث أن الحكاية بوصفها شكل من أشكال التأمل الفلسفي البدائي، والتعبير عن المشاعر الأساسية بالنسبة للإنسان، كالحب والانتقام و الغضب، وتشكل القدرة علي تفسير العالم والكون، ومن خلالها نستطيع أن نكتشف الكثير من المفاهيم الفلسفية والدينية والجمالية، التي امتزجت بالحياة الاجتماعية – آنذاك – منذ القدم واستمرت بامتداداتها وانعكاساتها في حياتنا المعاصرة، وهي بالتالي سجل للكائن البشري وسجل الصراعات في مختلف العلاقات المادية والروحية والدينية – وهي نتاج العقل الإنساني بالتالي يستطيع الباحث

أن يؤسس عليها رؤية في تطوير العمل في الحفاظ على الهوية والتراث الشفوي من الاندثار عند توظيفها.

من خلال هذا الطرح برزت إلى السطح عدة مناهج اهتمت بدراسة التراث الشفوي كما ذكرنا آنفا وعلى سبيل المثال نجد الأنثروبولوجيا التي اهتمت بالإنسان وبمجتمعه وما يحتويه من تراث مادي ولامادي والبحث الأثروبولوجي يولي أهمية بالتراث الشفوي وسنحاول الكشف من خلال هذا البحث على خصائص هذا المنهج –الأثروبولوجي – وكذا أهميته في المحافظة على الإرث الثقافي التارقي .فما هي أهم خصائص المنهج الأنثروبولوجي ؟و كيف يتم توظيفه على مستوى الحكاية الشعبية التارقية ؟

تعريف المنهج الانثروبولوجي:

لقد بدا لنا من الضروري أن نبدأ بتحديد معنى الأنثروبولوجيا.فالكلمة في أبسط معانيها هي علم الإنسان.وهي كلمة يونانية مركبة من لفظتين اثنتين:

الإنسان : أنتروبوس Anthropos العلم : لوكوس Logos

غير أن الترجمة الحرفية تكاد تكون بعيدة وعامة عن تحديد ماهية وخصوصية العلم تحديدا صارما من حيث الطرح المعرفي والمنهجي والموضوعاتي. لقد أفقدت الترجمة الحرفية للكلمة اليونانية بعض من صرامة ودقة العلم وموضوعه في نفس الوقت، أي دراسة الإنسان كذات بيولوجية واجتماعية وثقافية واقتصادية وعقائدية وأيديولوجية وحضارية .فموضوع الإنسان هو في حد ذاته ظاهرة متشبعة ومعقدة وغامضة وبالتالي فانه يصعب دراستها دفعة واحدة وفق منظور معرفي ومنهجي وموضوعاتي واحد موحد[2].

أما من الناحية النظرية فجاءت التعريفات مختلفة واوردنا بعض التعريفات التي صنعها عدد من الباحثين الأنثروبولوجيين أوردوها في ثنايا دراستهم الأنثروبولوجية والاجتماعية" أنها العلم الذي يدرس الإنسان من حيث كونه كائنا متميزا عن الكائنات الحية بخصائص جسمية وعقلية متطورة واجتماعية جعلته يعيش معيشة ثقافية حضارية ذات طبيعة إنسانية " 3 "الانثروبولوجيا هي الدراسة المتكاملة للإنسان بما تحويه من جوانب سيكولوجية وفسيولوجية وثقافية واجتماعية ... لا تدرس الإنسان" ككائن وحيد "أو منعزل. وإنما تدرسه ككائن اجتماعي يحيا في مجتمع، وعليه حقوق وواجبات، ويؤدي وظائف اجتماعية، ويعيش في ثقافة، وينتشر في الأرض زمرا ومن ثم فهي تدرس سلوك الإنسان كعضو في المجتمع من ناحية، ومنشئ للثقافة من ناحية أخرى"4

ويعد التعريف الأقرب إلى الوصف الدقيق لهذا المنهج ما أورده محمد الخطيب بقوله "نحن نصف الخصائص الإنسانية البيولوجية ونحلل الصفات البيولوجية والثقافية للنوع البشري عبر الأزمان وفي سائر الأماكن، ونحلل الصفات البيولوجية والثقافية المحلية كأنساق مترابطة ومتغيرة، وذلك طريق نماذج ومقاييس ومناهج متطورة، كما نهتم بوصف وتحليل النظم الاجتماعية والتكنولوجية، وتعنى أيضا ببحث الإدراك العقلي للإنسان وابتكاراته ومعتقداته ووسائل اتصالاته، وبصفة عامة فنحن الأنثروبولوجيون نسعى لربط وتفسير نتائج دراساتنا في إطار نظريات التطور، أو مفهوم الوحدة النفسية المشتركة بين البشر"5.

ومنهم من قال :"هي دراسة متكاملة بما تحويه من جوانب سيكولوجية وبيولوجية وفيزيولوجية ثقافية واجتماعية فهي تحاول الكشف عن العلاقة بين المظاهر البيولوجية الموروثة للإنسان وما يتلقاه من تعليم وتنشئة اجتماعية

وثقافية ومقارنة التنوع الهائل للجماعات الإنسانية للحفاظ على وحدة العلوم وتكاملها وبهذا المعنى فان الأنثروبولوجيا تتناول موضوعات مختلفة من العلوم والتخصصات التي تتعلق بالإنسان[6]"

وقبل أن نختم هذا العنصر ،نشير إلى أننا متفقون مع الأستاذ حسين عبد الحميد رشوان حين قال "انه من الصعوبة أن نعرف الأنثروبولوجيا تعريفا دقيقا، ونبين أهدافها ومناهجها، فقد اختلف علماء الأنثروبولوجيا في تعريف علمهم، وتصورهم له بالرغم من اتفاقهم على العديد من الموضوعات الرئيسية"7.

فروع الانثروبولوجيا:

- **الانثروبولوجيا الثقافية**

تعني الأنتروبولوجية الثقافية بدراسة ثقافة الشعوب وبمظاهرها المادية والمعنوية والسلوكية، فهي تهتم بدراسة العادات والتقاليد والمعتقدات والأعراف والفنون والطقوس وسائر الأنظمة الثقافية المرتبطة بطرق معاش الشعوب وأنماط حياتهم وتفكيرهم .وما ميز تاريخ المسيرة المعرفية للأنتروبولوجية الثقافية منذ تأسيسها كنمط معرفي مستقل بموضوعه هي تلك المعاناة التي تحملها الأنثورولوجيون الثقافيون في ملاحقة موضوعهم الأول والأساسي الذي هو الثقافة والتي لم تكن محددة من حيث المساحة الموضوعاتية والمعرفية والرمزية كما هو شأن المظاهر الإنسانية والاجتماعية الأخرى كالشخصية والحضارة والعلم والأدب والأخلاق والفكر والسلوك والفن، قد كانت عملية ملاحقة مصطلح الثقافة صعبة ومعقدة سواء كموضوع أو

كإطار عام وشامل اختلطت عناصره البنيوية الأمر الذي اكتسبه حركة كبيرة بحركة عناصره.

وأمام هذه الصعوبة، وهذه الحركة ، وجد الأنثروبولوجيون وعلماء الاجتماع أنفسهم في حيرة كبيرة من هذه المصطلح حيث صنع له كل عالم تعريفا خاصا فتعددت تعريفا ته واختلف حيث وصل عددها إلى مائة وستين تعريفا. وقد لا يتسع المقام لذكر وتعداد كل التعريفات ومناقشة أسسها وأبعادها المعرفية والإيديولوجية سوف نحاول ذكر بعض هذه التعريفات حتى تقف على بعض من حدود فضاءها المعرفي التاسع وإبراز بعض الاختلافات والتباينات بين العلماء.

يعرف تايلور الثقافة" بأنها ذلك الكل المركب المعقد الذي يشمل المعلومات والمعتقدات والفن والإخلاف التي يستطيع الإنسان أن يكتسبها بوصفه عضوا في مجتمع"[8] شكل تعريف الباحث تايلور المنطق الأساسي والرئيسي للعديد من الدراسات الثقافية حيث أعتمده الباحثون نصا مهما في تحديد ماهية الثقافة وتحديد عناصرها المعنوية والسلوكية فبالإضافة إلى قيمة التعريف فانه يعود الفضل إلى العلامة تايلور في إدخال مصطلح الثقافة إلى اللغة.فبإضافة إلى الإنكليزية مستلهما إياه من اللغة والثقافة الألمانية المنشأ الأول والأصلي للمفهوم.

يعرف العالم مالينوفسكي الثقافة بأنها "ذلك الكل المتكامل الذي يتكون من الأدوات والسلع والخصائص البنائية لمختلف المجموعات الاجتماعية من الأفكار الإنسانية والحرف والمعتقدات والأعراف "[9]

لعل ما يمكن الإشارة إليه من خلال قراءتنا لهذه التعريفات المختلفة من حيث الانتماء التصنيفي إن مصطلح الثقافة مصطلح زئبقي من الصعب الإمساك به ودلك لسهولة إدراكه من جهة ولصعوبة تحديد معالمه المادية

والمعنوية والسلوكية من جهة أخري فهو مصطلح هادئ جدا أحيانا وصعب ومعقد ومشاكس ومعاكس أحيانا أخرى وبالتالي لا يستطيع أي باحث الادعاء القدرة المعرفية للسيطرة علي دلائليته والتكفل بكل ما تشيعه عناصره من معاني وما تؤديه من وظائف ضمن السياق الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والعقائدي والتاريخي فالثقافة " هي مجمل التراث الاجتماعي أوهي أسلوب حياة المجتمع، وعلى ذلك، فلكل شعب في الأرض ثقافة، بمعنى أن له أنماط معيشية من السلوك والتنظيم الداخلي لحياته، والتفكير والمعاملات التي اصطلحت عليها الجماعة في حياتها .والتي تتناقلها الأجيال المتعاقبة عن طريق الاتصال والتفاعل الاجتماعي وعن طريق الاتصال اللغوي والخبرة بشؤون الحياة والممارسة لها"[10]

وصفوة القول، إن الأنتروبولوجية الثقافية هي الدراسة الوصفية والتحليلية لمظاهر الثقافة بكل عناصرها المادية والمعنوية من حيث الطرح الاجتماعي والعقائدي والسياسي والاقتصادي والديني والنفسي والفني، فهي تهتم بكل ما صنعه وأبدعه وابتكره الإنسان تلبية لحاجاته المادية والمعنوية كما تعني بالدراسة والتحليل للعادات والتقاليد والمعتقدات والأنظمة الثقافية والاجتماعية والطقوس والممارسات الدينية .كما تتكفل بالدراسة والتحليل للإنتجات الفكرية والأدبية والفنية للشعوب سواء ما تعلق منها بالإنتاج التعبيري الشفوي من أغاني وحكايات وأساطير وأمثال وألغاز ونكت وأخبار وسير وملاحم أو ما تعلق منها أيضا بالإنتاج الفكري والعلمي من طب وعرف وقانون وأنظمة اقتصادية وسياسية.

❖ الانثروبولوجية الإجتماعية

تعني الأنتروبولوجيا الاجتماعية بدراسة الإنسان من حيث أبعاده الاجتماعية كذات اجتماعية فاعلة ومتفاعلة مع المجتمع بكل محطاته ومظاهره المادية والمعنوية .تهتم الانتروبولوجيا الاجتماعية بصورة عامة بالأنظمة والعلاقات والبناءات والمؤسسات والأنشطة الاجتماعية سواء داخل المجتمع الواحد أو ضمن عدد المجتمعات المتشابهة أو التي خضعت لنفس المنطق الاجتماعي وذلك بغية تحديد ماهية البناءات الاجتماعية والمدى تأثيرها في النمط المعيشي للإنسان. لا يمكن لنا الحديث عن الأنثروبولوجية الاجتماعية دون ذكر والإشادة بمجهودات الأنثروبولوجي راد تكليف برا ون وكتابة الشهير :المنهجية في الأنثروبولوجية الاجتماعية لقد حدد العلامة راد كليف براوي الأسس المعرفية والمنهجية للأنثروبولوجية الاجتماعية التي تتميز بكونها دراسة شاملة لطبيعة المجتمع الإنساني دراسة منهجية منظم ،تعتمد على مقارنة الأشكال المختلفة للمجتمعات الإنسانية بالتركيز على الأشكال الأولية للمجتمع البدائي، ثم يتسع مجال الدراسات الأنثروبولوجية الحقلية الحديثة ليشمل كل الأنماط التجمع الإنساني، وهنا نجد نوعا من التضايق بين الجوانب الثقافية من ناحية .والجوانب الاجتماعية والبنائية من الناحية الأخرى .حيث الثقافة هي وسيلة التعبير التي تتجسد فيها العلاقات الاجتماعية في أنماط سلوكية معينة.ومن تم فإن التحليل السوسيو أنتروبولوجي الذي يتجه اتجاها بنائيا لابد أن يستند إلى ركيزة من الأنماط أو الأساليب الثقافية[11]

.ومهما تكن طبيعة الأنتروبولوجية الاجتماعية وأساسها وقواعد منهجها ونشاط روادها .فإن عدد من الباحثين الأنتروبولوجيين ينكر لها هذا الاستقلال المعرفي والمنهجي والموضوعاتي ويعتبرها امتدادا طبيعيا بل شكلا من أشكال الأنتروبولوجية الثقافية ومن ثم يعتقدون أنه من الصعب بل من

المستحيل فصل الأنثروبولوجيتين اللتين تشكلان وجهان لفرع معرفي واحد . والذي اصطلح على تسميته إزالة لكل لبس أو صراع معرفي باسم الأنتروبولوجية الاجتماعية الثقافية باعتبار أن كل ما هو ثقافي واجتماعي بالطبع وأن كل ما هو اجتماعي هو ثقافي أيضا بالإضافة إلى كل هذا فقد تربط الثقافة بالمجتمع علاقات عضوية قوية حيث لا توجد ثقافة بدون مجتمع يحتضنها ويتكفل بها ولا يوجد مجتمع بدون ثقافة تسيره وتضبط آلياته . فدراسة الثقافة يعني دراسة المجتمع ودراسة المجتمع يعني دراسة الثقافة .كما أنه لا يمكن دراسة أي دراسة ظاهرة اجتماعية دون دراسة ومساءلة أطرها الثقافية .ولا يمكن دراسة أي ظاهرة ثقافية دون دراسة ومساءلة فضاءها الاجتماعي .غير أن هده العلاقة بين الثقافي والاجتماعي وبالتالي بين أصولهما المعرفية التي تجسدها الأنثروبولوجيتان الثقافية والاجتماعية لم تلقى نفس الصدى المعرفي ونفس التكفل المفهوماتي والموضوعاتي عند كل الأنثروبولوجيين.

فالأنتروبولوجيا سواء كانت ثقافية أو اجتماعية فهي واحدة من حيث الطرح المعرفي والمنهجي والموضوعاتي :فموضوعها هو الإنسان والمجتمع والثقافة ثلاثية من الصعب فصل بعضها البعض فهي متكاملة بل تشكل وحدة عضوية قوية بقوة علاقة الإنسان بثقافته وبمجتمعه وبكل نشاطه المادي والمعنوي والسلوكي" فان الأنتروبولوجيا الاجتماعية تدرس السلوك الاجتماعي الذي يتخذ في العادة شكل نظم اجتماعية كالعائلة ونسق القرابة والتنظيم السياسي والإجراءات القانونية والعبادات الدينية وغيرها ،كما تدرس العلاقة بين هده النظم سواء في المجتمعات المعاصرة أوفي المجتمعات التاريخية التي يوجد لدينا عنها معلومات مناسبة من هدا النوع يمكن معها القيام بمثل هذه الدراسات"[12]

الحكاية الشعبية التارقية "أماملن دلياس(أماملن وإلياس)عن مولود فرتوني*

ملخص القصة:

هي أطول قصة شفهية في مجتمع ايموهاغ (ن–هقار) إذ يتطلب الأمر لسماعها كاملة ما يزيد عن خمس ساعات بها العديد من القصص التي بطلها كل من أماملن وابن أخته إلياس أول الأمر تتحدث عن الأقوياء ولعل أمر أماملن الخال الذي بلغ من العمر مئة عام ولم ينهزم في حياته في معركة ولم يتغلب عليه أي رجل هو بداية القصة وأخذ يفتخر بها فهو زعيم اسباتن (قدماء إيموهاغ) أخذ يتفاخر بأنه الرجل الذي لم ولن يهزم في أي معركة تذكر ولا يفوقه احد في الذكاء، وكرر هذا الكلام أكثر من مرة حتى أن الكل بدأ ينزعج من كلامه مما حدا بالعرافة أن تضرب الرمل وتقول لها سيولد فتى من صلبك أو من صلب اخواتك سيفوقك ويتغلب عليك،هذا الكلام بدأ ينغص عليه حياته وفكر فيه جديا فهو الزعيم الأوحد في كل أصقاع تينيري سيولد من ينتزع منه هذه الزعامة عليه التفكير فيما يحول دون ذلك ولأنه الزعيم قرر أن كل ولد يولد ذكرا من اهل بيته مصيره القتل وهذا قرار ينطلق من كريزما زعامته ولا مجال لمناقشته وذلك ما حدث واستمر الحال هكذا إلى أن حدث أن أنجبت أخته مع خادمتها في نفس الليلة فقامت باستبدال ولدها بولد الخادمة وحدث أن انطلت عليه الحيلة وقتل ولد الخادمة بدل الياس الذي نشأ عند الخادمة،وبقى اماملن معتقدا أنه الوحيد القوي الذكي بأهقار ولم يتمكن احد من حل أحاجيه (تينزورين) ولا أحد استطاع التفوق على خططه وحيله واخذ يعلن تحدياته في كل مرة ولم تحل،أما إلياس فكان

يكبر في المرعى مع الغنم وبدأ نبوغه منذ طفولته وظهرت علامات قوته ولكن ذلك بعيدا عن الياس فهو في المرعى بعيدا عن مضارب الخيام وأماملن لا ينظر له إلا على أساس انه عبد لا غير،ومرة كان يرعى الأغنام بقرب سفوح جبل أدريان ورأى مجموعة من الجديان الصغيرة حادت عن الجادة فقام بمناداة صديقه إن يحول بينها والطريق ولكنه لم يسمعه وهب غاضبا وضرب جانب الجبل فوقع جزءا كبيرا منه وحال بين الطريق ومجموعة الجديان الصغير أمه(الخادمة) رأت ذلك وخافت عليه ونادته وأخبرته أن لا يكرر فعلته هو نفسه لم يصدق ما مدى قوته وبقى مذهولا ولكن أمه حذرته وقالت له لو سمع السيد بما فعلت سنهلك جميعا،وهكذا تأجل ظهور الياس البطل وبدأت حكايته تأخذ منحى آخر ولكن الأمور لا تظل مخفية مدة طويلة لا بد لها من الظهور،ففي مرة من المرات أطلق أماملن أحجية جديدة وبدأت تتناقلها الصحراء إلى أن وصلت لإلياس وقام بحلها لما سألته إحدى العجائز الراعيات عنها وذهبت وأخبرت أماملن هنا ازداد قلقا وقال للعجوز لا يمكن أن تكوني أنت من حلها لا يمكن ولما ضغط عليها أخبرته انه احد خدمك من حلها وهنا تأكد أن هذا لن يكون إلا ولد من أولاد أخته والأمر لا يحتاج لتفكير طويل،وذهب للمرعى لرؤية هذا الفتى وما أن رآه تهيبه وتأكد أنه تعرض لمكيدة ما ولكن تعامل معها بذكاء وتظاهر أنه لا يعرف وعمل على إيجاد العديد من المكائد لإيقاع الفتى ولكن لا فائدة في كل مرة ينجو الفتى ومن تلك المكائد أن أرسله مع احد عبيده لأرض قاحلة جرداء لا ماء فيها واخبر العبد أنه قد خبأ له الماء في مكان معلوم عليه فقط أن يغافل الياس أو يدعه ينام ثم يقوم بالذهاب لشرب الماء،وبقي العبد مدة مع الياس على تلك الحال ونفذ ما معهم من ماء ولكن العبد لم يتأثر بالعطش كان يتسلل لمكان الماء ليلا بينما إلياس نائما ومرت الأيام ففطن

الياس إلى العبد الذي لم يتأثر بالعطش وانه ينهض ليلا ويغيب مدة ثم يعود،وفكر في تقفي أثره ولكنه عدل عن تلك الفكرة وقام بإقناعه بدهن رجليه ليلا لأن الدهن ينفع الأرجل ودهن نعليه أيضا ودون أن يفطن العبد أنها حيلة لتقفي أثره ،وقام العبد بحركته المعهودة وعاد وعند الصباح ذهب الياس وتتبع خطواته التي علمها الدهن الذي كان على رجليه ونعليه ووجد مكان الماء وقام بنقل القرب من مكانها واخفى كل العلامات التي كان وضعها اماملن للعبد لأجل أن يشرب ،وهنا انقلب السحر على الساحر وبدأ العبد يعاني من العطش وكاد أن يهلك ،وقام اماملن بزيارة لهما ووجد العبد في حل يرثى لها من شدة العطش هنا فطن أن ذكاء إلياس غلب ذكاء العبد وقام بإرساله في مهمة أخرى وهي أن يواجه أعداء القبيلة في الجهة الشمالية ومع ذلك قام الياس بهزم الأعداء وغنم منهم الكثير من الأغنام واخذ في كل مرة يقوم بتكليفه بمهمة ومع ذلك يقوم بها بنجاح رغم صعوبتها إلا أن صارت سيرته على كل لسان وقام إلياس باختراع رموز يكتب بها حروف تيفيناغ والتي قام بكتابة قصته على صخور تاسيلي وإلى الآن قصصه مكتوبة على صخور تاسيلي[13]

خاتمة

لقد تبين لنا أن موضوع الحكاية الشعبية التارقية موضوع خصب وبالتالي فهو في حاجة ماسة إلى الجمع والتدوين والصيانة والدراسة .وان الانثروبولوجيا علم مفيد ومثمر وفعال في مثل هذه الدراسات التي تسعى إلى مساءلة النظم الثقافية والاجتماعية والعقائدية والاقتصادية والسياسية ذات الحمولة الدلالية والرمزية الشعبية المحلية. إن التفاعل المعرفي والموضوعاتي بين الانثروبولوجيا كعلم قائم بذاته ومظاهر الثقافة الشعبية التارقية كموضوع خصب وأصيل – إن هذا التفاعل – يحدث أكثر من دلالة ويؤدي أكثر من

وظيفة، فمن الناحية الدلالية، قد يكشف عن الآليات المادية والمعنوية للكيان الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والعقائدي والحضاري والفني لمجتمع ما على وجه العموم والتارقي خصوصا.

وكما تعتبر الحكاية الشعبية التارقية وسيلة من وسائل الترويح عن النفس فهي ماتحمله من زخم هائل للثقافة التارقية وتراثها اللامادي الذي يحمي العديد من المصطلحات والكثير من القيم والمبادئ الانسانية في ذات الوقت.

الهوامش والإحالات

---

[1] – أحمد عتمان. الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا

2 –انظر.محمد سعيدي.الانثروبولوجيا بين النظرية والتطبيق دراسة في مظاهرالثقافة الشعبية في الجزائر.اطروحة دكتوراه.2007/2006.جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان.ص14

3 –حسين عبد الحميد احمدرشوان.الانثروبولوجيافي المجال التطبيقي.المكتب الجامعي الحديث.الاسكندرية.1989.ص3

4 – مرجع نفسه ص 5/ 8

5 –محمد الخطيب.الإثنولوجيا دراسة المجتمعات البدائية.منشورات دار علاء الدين.ط1.دمشق.2000.ص13.

6 –حسين عبد الحميد أحمد.مرجع سابق.ص5

7 – عبد المجيد عبد الرحيم .الانثروبولوجيا علم الإنسان.مكتبة غريب .دت .ص7

[8] –عاطف وصفي.الانثروبولوجيا الثقافية.دار النهضة العربية.بيروت.1971ص23/24

[9] –محمد حسن غامري .طريقة الدراسات الانثروبولوجية الميدانيةالمكتب الجامعي الحديث الاسكندرية.1979.ص28

[10] –سامية حسن الساعاتي .الثقافة والشخصية–بحث في علم الاجتماع الثقافي–دار النهضة العربية بيروت.ط2. 1983.ص27

[11] –ينظر.محمد محجوب..مقدمة في الانثروبولوجيا.دار المعرفة الجامعية.الإسكندرية.1987ص28

[12] –احمد بوزيد .البناء الاجتماعي .الدار القومية للطباعة والنشر.الاسكندرية.1965.ط1..ص10.

* مولود فرتوني 1976 شاعر وكاتب مهمتم بالبحث في الثقافات الشعبية

[13] –عن مولود فرتوني

مقاربة التُّراث الشَّفويِّ من وجهة نفسيَّة.

الدكتور: لزهر فارس.
جامعة العربي التبسِّي- تبسَّة.

ملخَّص:

إنَّ النَّاقد النَّفسيَّ حين تتقدَّم به ممارسة هذا النَّمط مِن النَّقد لا يجد غضاضة في أن يحاول تقنين نفسيَّات النَّاس مِن خلال كلامهم، ويحاول الوصول إلى القوانين، أو المعقولات، التي تتصرَّف في نفسيَّاتهم وألسنتهم، والنَّاقد النَّفسيُّ، بهذا الطُّموح نحو التَّقنين، يشبه تماماً الفيلسوف النَّقديَّ؛ "فالسُّؤال الذي يلقيه الفيلسوف النَّقديُّ على نفسه ويحاول الإجابة عنه هو: ما هي ((المعقولات)) التي ترتدُّ إليها أحكام النَّاس البادية في كلامهم، مهما اختلفت هذه الأحكام في مضمونها؟" كذلك يتساءل النَّاقد النَّفسيُّ: ما هي القواعد التي تضبط أحكام الأدباء البادية في إبداعهم؟

ومهما كان شأن النَّقد النَّفسيِّ في البحث عن أسرار نفس الأديب، فإنَّه لا بدَّ أن يمرَّ بمرحلة إدراك المعنى الوظيفيِّ لكلام الأديب، ثمَّ له بعد ذلك أن يمرَّ إلى المعنى النَّفسيِّ، وسبب ضرورة هذا الانتقال المرتَّب مِن المعنى الوظيفيِّ إلى المعنى النَّفسيِّ أنَّ هذا الأخير قسم مِن أقسام المعنى الوظيفيِّ، وهو ذلك المعنى الذي يؤخذ مِن إسناد الكلمات بعضها إلى بعض، أي حين يتمُّ النَّظم والتَّركيب للمفردات، وأشهر أقسام المعنى الوظيفيِّ: "1)المعنى الأساسيِّ... 2)المعنى الإضافيِّ... 3)المعنى الأسلوبيِّ... 4)المعنى النَّفسيِّ... 5)المعنى الإيحائيِّ..." والحقيقة أنَّ هذه المعاني عند

النَّاقد الواعي تعمل في تعاون تامٍّ، وللنَّاقد أنْ يتعمَّق في أيِّ واحد منها مستفيداً مِن بقيَّة المعاني، فللنَّاقد النَّفسيِّ، مثلاً، أنْ يتوسَّع في المعنى النَّفسيِّ، مستلهما المعاني: الأساسيَّة، والإضافيَّة، والأسلوبيَّة، والإيحائيَّة.

وللنَّقد النَّفسيِّ همٌّ مشترك مع علم الرُّموز، أو ما يسمَّى السِّميوطيقا، ويتمثَّل هذا الحَيِّز المشترك مِن الاهتمام في موضوع فرع مِن علم الرُّموز هو البراجماطيقا، فمن المعلوم عند الدَّارسين أنَّ "السِّميوطيقا- أو علم الرُّموز- تنقسم ثلاثة أقسام؛ هي: 1- البراجماطيقا، وهي تبحث في المتكلِّم نفسه باعتباره أداة الكلام. 2- السِّمانطيقا، وهي تبحث في مدلولات الألفاظ. 3- السِّنتاطيقا، وهي البحث في العبارات اللَّفظيَّة نفسِها". غير أنَّ النَّقد النَّفسيِّ يبحث في نفسيَّة المتكلِّم باعتبارها غاية يبتغي الوصول إليها، ويكشف هذه النَّفسيَّة مِن خلال الرُّموز الصَّادرة منها، أمَّا البراجماطيقا فهي تعتبر ذات المتكلِّم وسيلة لفهم الرُّموز اللُّغويَّة الصَّادرة منها، وكأنَّ النَّقد النَّفسيَّ ينتقل مِن الرُّموز إلى المتكلِّم، بينما البراجماطيقا تنتقل مِن المتكلِّم إلى الرُّموز، فالاتِّجاه متعاكس، بينما البدايات والنِّهايات (الرَّموز، والمتكلِّم) واحدة.

استهلال:

إنَّ النَّقد بمختلف أنماطه, النَّفسيِّ وغير النَّفسيِّ, يهتمُّ بالعمل الأدبيِّ- والتُّراث الشَّفويُّ واحد منه- وإنَّما الاختلاف في كيفيَّة الاهتمام، ومقداره، ولهذا يشكِّل النصُّ نقطة الاشتراك بين النَّقد الاجتماعيِّ والنَّفسيِّ والظَّاهراتيِّ واللُّغويِّ... رغم أنَّه يمتلك تميُّزاً وتفرُّداً في الوقت نفسه، إنَّه فرديٌّ وجماعيٌّ، إنَّه خاصٌّ وكليٌّ؛ ومِن هنا "يحقِّق العمل الأدبيُّ المعادلة الصَّعبة: فهو فرديٌّ واستثنائيٌّ يعبِّر عن عبقريَّة خاصَّة، وهو في الوقت نفسه جماعيٌّ

بصفته جزءاً مِن دوائر أوسع منه على أصعدة النَّقد الاجتماعيِّ والنَّفسيِّ والظَّاهراتيِّ واللُّغويِّ."[1] وهذه الدَّوائر النَّقديَّة حقيقة أوسع مِن العمل الأدبيِّ بكثير، فقد يكتب النَّاقد عن البيت الواحد صفحات متتالية، وقد ينقد القصيدة في كتاب، وقد يكتب عن الدِّيوان عدَّة مجلَّدات، كما هو الشَّأن مع شعر المتنبِّي وشروحه.

1- نفسيَّة الأديب:

النَّقد حين ينظر إلى النَّصِّ، الشَّفويِّ والمكتوب, وحين ينظر في النَّصِّ، لا ينسى حقيقة عامَّة مفادها أنَّ الأدب وليد إرادة الأديب، وعقله، وعاطفته، مع ما يعتريها مِن قوَّة أو ضعف؛ رغم أنَّ فيلسوف القوَّة الألماني نيتشه كان ينادي بقوَّة هذه الأمور دائماً، وذلك ضرب مِن المحال، فلكلِّ إنسان فترة حماس وفترة ركود، مع اختلاف طول المدَّتين مِن شخص إلى آخر. فقوَّة الأديب الإنسان تعود إلى "قُدرة الإنسان على الاستفادة مِن قوى ثلاث ذكرها نيتشه [Nietzshe] وأيَّدها ويلسون [Wilson] بكلِّ اهتمام، هي قوَّة الإرادة، وقوَّة العقل، وقوَّة العاطفة. وأنَّ إيجاد الوَحْدة بين هذه القوى هو الوسيلة الوحيدة لتحقيق التَّوازن النَّفسيِّ أو التَّكامل النَّفسيِّ"[2]، ومِن هنا كان الأديب المتوازِن في نظر النَّاقد الفاحص، هو الأديب الذي تتآلف قواه الثَّلاث: إرادته، وعقله، وعاطفته؛ لتُنْتِجَ نصًّا متوازِناً، متكامِلاً.

والحقيقة أنَّ الأديبَ بالذَّات، والفنَّانَ عموماً، عندما تنسجم قواه الثَّلاث (الإرادة، والعقل، والعاطفة) ثمَّ تُسْتَنْفَرُ جميعاً لإبداع أثرٍ ما، تجعل مِن ذات الأديب ذاتاً تتذوَّق الجمال، بل وتنتشئه، فالفنَّان "إذ يُبدع آياته الفنِّيَّة مِن شعر، وموسيقى، وتصوير، ونحت، وعِمارة، وزُخْرُف، يرى في إبداعه

ذاك جمالاً يخلعه عليه مِن ذات نفسه، التي أُعدَّت على نحو يحسُّ الجمال ويخلقه"[3]، حتَّى لا ندري، هل ننسب الجمال في الأثر الفنِّيِّ إلى الإرادة، أم إلى العقل، أم إلى العاطفة؟! والحقيقة أنَّه وليد تكامل هذه العناصر الثَّلاثة، دون أن يطغى واحدٌ منها على البقيَّة.

والأديب حين يخلق في أثره نفحة الجمال، فإنَّه يأسر بهذه النَّفحة لبَّ المتلقِّي، كما يأسر السِّحر المسحور. وصور الشِّعر التَّخييليَّة، مِن استعارات، وتشبيهات، وكنايات... تعمل هذا العمل؛ "فعلى الرَّغم مِن أنَّ قارئ الشِّعر حين يجد نفسه إزاء صورة لا يشكُّ في أنَّها نسج مِن وَهْمِ الشَّاعر؛ إلاَّ أنَّه– مِن عجب– يصدر سلوكه عمَّا خيَّله له الشَّاعر، لا عن علمه هو بالواقع علماً قد يضادُّ هذا الخيال"[4]. والنَّقد النَّفسيُّ يدرك هذا التَّأثير جيِّداً– هذا التَّأثير الذي ينتقل بسرعة مِن النَّصِّ المقروء إلى القارئ– حين يتحدَّث عن الوظيفة الجماليَّة والإمتاعيَّة للأدب.

وهذا يدلُّ على أنَّ النَّقد النَّفسيَّ يأخذ بالمعنى العامِّ للأدب، هذا المعنى العامُّ يشمل أشكالاً إنسانيَّة، وسياسيَّة، واجتماعيَّة... ولا يكتفي الكاتب بالمعنى الخاصِّ للأدب، حيث يقتصر على الشِّعر والنَّثر الفنِّيِّ، وهذه الرُّؤية لمعنى الأدب توافق ما نادى به شكري فيصل حين قال: "يجب أن ننتقل بالأدب من دائرته الضَّيِّقة إلى أوسع دوائره، أعني من معناه الخاصِّ إلى معناه العامِّ، فلا نفهم منه هذه النَّماذج النَّثريَّة وهذه القصائد الشِّعريَّة... ولكنَّنا نتجاوز ذلك إلى آفاق أخرى هي من الأدب أيضاً"[5]، لم يُدْخِلْهَا التَّاريخ الأدبيُّ المدرسيُّ في حسبانه؛ وكانت عاقبة ذلك تجميد كثير من التُّراث الشَّفويِّ، ودسِّه في طيِّ النِّسيان والكتمان.

2- منظور النَّقد النَّفسيِّ:

أوَّل زاوية يمكن النَّظر مِن خلالها إلى العمل الأدبيِّ- ولْيكنْ مثلاً ديوان شعر- تشكِّل الاتِّجاه النَّفسيَّ في النَّقد، إنَّها "تلك الزَّاوية التي ينظر منها النَّاقد إلى الدِّيوان المنقود، نظرةِ يحاول بها أنْ ينفذ ببصره خلال الشِّعر الذي يقرؤه إلى ((نفس)) الشَّاعر الذي أنشأ الدِّيوان"[6]، وفي هذا المضمار يبحث النَّاقد النَّفسيُّ عدَّة مسائل كلّها تدور حول نفسيَّة المبدِع؛ "ما طبيعتها؟ أهي نفس مرحة متفائلة؟ أم هي مكتئبة متشائمة؟... المهمُّ عند النَّاقد هنا هو ((علم النَّفس)) لا ((الشِّعر))"[7] فيصبح الأدب، الذي هو موضوع النَّقد الأوَّل، وسيلة لعلم النَّفس، وهذا الأخير هو الغاية والهدف.

والنَّاقد النَّفسيُّ وهو يفتِّش مِن خلال الأدب عن نفسيَّة الأديب لابدَّ أنْ يستعين بالحوار ليحقِّق هته الغاية؛ فإمَّا أن يحاور النَّصَّ حواراً داخليًّا بينه وبين نفسه، وإمَّا أنْ يحاور الأديب صاحب النَّصِّ حواراً خارجيًّا حول القضايا المتعلِّقة بنصِّه، نشأةً، وتحريراً، ومناسبةً... وغيرها مِن المسائل التي مِن شأنها أنْ تكشف شيئاً مِن مخبوءاته مستعملاً في ذلك براعة طرح السُّؤال للحصول على الجواب المطلوب. وهذه التِّقنيَّة، أي تقنيَّة الحوار، قديمة جدًّا في تاريخ الفكر البشريِّ؛ حيث إنَّنا "بنظرةٍ فاحصة، نرى أنَّ سقراط لم يفقد مطلقاً جانبه الشِّعريَّ، الذي يتمثَّل في اختياره الحوار وسيلة لاكتشاف حقائق النَّفس الثَّاوية"[8] إذ كان محاوِره يكشف له طويَّة نفسه، وهو في غاية الانبساط دون خشية أو وجل.

إنَّ النَّاقد النَّفسيَّ حين تتقدَّم به ممارسة هذا النَّمط مِن النَّقد لا يجد غضاضة في أن يحاول تقنين نفسيَّات النَّاس مِن خلال كلامهم، ويحاول

الوصول إلى القوانين، أو المعقولات، التي تتصرَّف في نفسيَّاتهم وألسنتهم، والنَّاقد النَّفسيُّ، بهذا الطُّموح نحو التَّقنين، يشبه تماماً الفيلسوف النَّقديَّ؛ "فالسُّؤال الذي يلقيه الفيلسوف النَّقديُّ على نفسه ويحاول الإجابة عنه هو: ما هي ((المعقولات)) التي ترتدُّ إليها أحكام النَّاس البادية في كلامهم، مهما اختلفت هذه الأحكام في مضمونها؟"[9] كذلك يتساءل النَّاقد النَّفسيُّ: ما هي القواعد التي تضبط أحكام الأدباء البادية في إبداعهم؟.

ومهما كان شأن النَّقد النَّفسيِّ في البحث عن أسرار نفس الأديب، فإنَّه لا بدَّ أن يمرَّ بمرحلة إدراك المعنى الوظيفيِّ لكلام الأديب، ثمَّ له بعد ذلك أن يمرَّ إلى المعنى النَّفسيِّ، وسبب ضرورة هذا الانتقال المرتَّب مِن المعنى الوظيفيِّ إلى المعنى النَّفسيِّ أنَّ هذا الأخير قسم مِن أقسام المعنى الوظيفيِّ، وهو ذلك المعنى الذي يؤخذ مِن إسناد الكلمات بعضها إلى بعض، أي حين يتمُّ النَّظم والتَّركيب للمفردات، وأشهر أقسام المعنى الوظيفيِّ: "1)المعنى الأساسيِّ... 2)المعنى الإضافيِّ... 3)المعنى الأسلوبيِّ... 4)المعنى النَّفسيِّ... 5)المعنى الإيحائيِّ..."[10] والحقيقة أنَّ هذه المعاني عند النَّاقد الواعي تعمل في تعاون تامٍّ، وللنَّاقد أنْ يتعمَّق في أيِّ واحد منها مستفيدًا مِن بقيَّة المعاني، فللنَّاقد النَّفسيِّ، مثلاً، أنْ يتوسَّع في المعنى النَّفسيِّ، مستلهمًا المعاني: الأساسيَّة، والإضافيَّة، والأسلوبيَّة، والإيحائيَّة.

3- شراكات النَّقد النَّفسيِّ:

للنَّقد النَّفسيِّ همٌّ مشترك مع علم الرُّموز، أو ما يسمَّى السِّميوطيقا، ويتمثَّل هذا الحَيِّز المشترك مِن الاهتمام في موضوع فرع مِن علم الرُّموز هو البراجماطيقا، فمن المعلوم عند الدَّارسين أنَّ "السِّميوطيقا- أو علم الرُّموز-

تنقسم ثلاثة أقسام؛ هي: 1- البراجماطيقا، وهي تبحث في المتكلِّم نفسه باعتباره أداة الكلام. 2- السِّمانطيقا، وهي تبحث في مدلولات الألفاظ. 3- السِّنتاطيقا، وهي البحث في العبارات اللَّفظيَّة نفسِها"[11]. غير أنَّ النَّقد النَّفسيَّ يبحث في نفسيَّة المتكلِّم باعتبارها غاية يبتغي الوصول إليها، ويكشف هذه النَّفسيَّة مِن خلال الرُّموز الصَّادرة منها، أمَّا البراجماطيقا فهي تعتبر ذات المتكلِّم وسيلة لفهم الرُّموز اللُّغويَّة الصَّادرةِ منها، وكأنَّ النَّقد النَّفسيَّ ينتقل مِن الرُّموز إلى المتكلِّم، بينما البراجماطيقا تنتقل مِن المتكلِّم إلى الرُّموز، فالاتِّجاه متعاكس، بينما البدايات والنِّهايات (الرَّموز، والمتكلِّم) واحدة.

ومِن اهتمامات النَّقد النَّفسيِّ التَّعرُّف على شعور المبدِع بدقَّة، ومعلوم أنَّ الشُّعور ذا طبيعة هلامية طيَّارة لا يمكن الإمساك بها، ولكنَّ الأديب المبدِع، والمتحدِّث اللَّبق وحده يستطيع أن يقدِّم للمتلقِّي ذلك الشُّعور في قالب لغويٍّ متعقَّل، يمكن فهمه وتذوُّقه والشُّعور بالمشاعر ذاتها للمبدِع الذي ارتقى أدبه، أو المتحدِّث الذي سما حديثه، و"لعلَّ الحديث لم يبلغ أوجه إلاَّ على لسان سقراط، ذلك المحدِّث العظيم، الذي كان أوَّل مَن سجَّل في تاريخ الأدب مثلاً عن الحديث؛ كيف يكون فنًّا ولا يكون لغوًا، نَعَمْ ففنُّ الحديث له علائمه وشروطه كأيِّ فنٍّ آخر، فهو فنٌّ إذا خرج منه المتحدِّثان أخصب فكرًا وأصفى نفسًا وأرحب أفقًا وأغزر شعورًا... فالحديث فنٌّ إذا ترجم لصاحبه شعوره ترجمة تحيل ذلك الشُّعور عقلاً"[12]، فقبل أنْ يعرف النَّاقد نفسيَّة المبدِع وجب أنْ يشعر بمشاعره، ويحسَّ بأحاسيسه الكامنة في أدبه، وإلاَّ تعذَّر عليه أداء مَهَمَّته.

والسُّؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: كيف يستطيع الأديب أن يحوِّل الشُّعور إلى مادَّة لغويَّة متعقَّلة؟ إنَّ الشُّعور مثل الفكرة، كلٌّ منهما تجريديٌّ غير محسوس، والصُّورة الأدبيَّة وحدها تستطيع إخراج هذا الشُّعور وهذه الفكرة في قالب محسوس مِن خلال انطباعها في مخيِّلة المتلقِّي، مع ما يصحبها مِن شعور وفكر؛ فالفكرة مثل الشُّعور "ليس لها وجود حقيقيٌّ يفوز به وعي المرء مباشرة، فالتَّأمُّل النَّفسيُّ هو الذي يولِّد الصُّورة، وهي الدَّلالة المحسوسة على الفكرة، وهي وحدها مظهر الجمال."[13] ولو قرأنا المقطع الآتي لاكتشفنا ذلك بسهولة: "جلست ذات مساءٍ بعد أن جاوز اللَّيل نصفه، وهدأت المدينة في نعاس حالِم، فلم أكن أسمع إلاَّ حفيف السَّيَّارات آناً بعد آن... وكان القمر ينشر غلالة شفَّافة رقيقة على صفٍّ مِن العمائر المتلاصقة، فرأيتها أمامي مفضَّضة الصُّدور معتَّمة الأسافل، كأنَّها صفٌّ مِن عمالقة الجنِّ"[14]. لِنلاحظْ كيف توحي الصُّورة الأولى (هدأت المدينة في نعاس حالِم، فلم أكن أسمع إلاَّ حفيف السَّيَّارات) بشعور الفتور، ولنلاحظْ كيف توحي الصُّورة الثَّانية (كان القمر ينشر غلالة شفَّافة رقيقة على صفٍّ مِن العمائر المتلاصقة) بشعور الوَحْدة؛ لكون القمر والعمائر ليسا مِن البشر، ولنلاحظْ كيف توحي الصُّورة الثَّالثة (العمائر... مفضَّضة الصُّدور معتَّمة الأسافل، كأنَّها صفٌّ مِن عمالقة الجنِّ) بشعور التوجُّس. ثمَّ إنَّ الكاتب لم يصرِّح بأيِّ شعور مِن هذه المشاعر المتلاطمة المتصارعة في نفسه (الفتور، الوَحْدة، التَّوجُّس) بل ترك المجال للصُّور الجميلة للإفصاح عنها مجتمعة، إفصاحا فنِّيًّا غير مباشر.

4- عقبات النَّقد النَّفسيِّ:

يقابِل النَّقد النَّفسيَّ، عند الخوض في مسألة متابعة أوضاع نفْس الأديب مِن خلاله أدبه، إشكال التَّمييز بين: النَّفس، والعقل، والرُّوح. وهل النَّص الذي يستنطقه النَّاقد وليد نفْس الأديب، أو عقله، أو روحه؟ وقد تبرز إشكاليات أخرى، لكن ما يمكن تقريره، باطمئنان، أنَّ النَّفس هي التي تتفاعل مع ما يدركه العقل ألماً ولذَّة، بل هي التي تموت، وهي التي تحاسب... أمَّا العقل فهو فاعليَّة جميع الأنشطة المدرِكة في الإنسان، مِن تذكُّر، وإبصار، وسماع، وتدبُّر... أمَّا الرُّوح فنفخة مِن الله- عزَّ وجلَّ- دائمة الوجود لا تموت إطلاقاً، بل هي خالدة، والموت عندها مرحلة انتقال مِن الحياة المؤقَّتة إلى الحياة الأبديَّة جنةً أو ناراً... أمَّا الإنتاج الأدبيُّ فهو وليد هذه القوى الثَّلاث، بنسب متفاوتة؛ حيث يستطيع الإنسان أنْ يجعل قيادته، لأيِّ واحد مِن هذه الثلاثة، وينصح الدَّارسون بترك القيادة للرُّوح، كما هي في الأنبياء والعظماء، "إذن، على النَّفس أنْ تخضع للعقل وأن تتعلَّم منه، وعلى العقل أن يخضع للرُّوح ويصغي إليها"[15]، ولا شكَّ أنَّ القيادة الرُّوحيَّة لا تدفع الإنسان إلاَّ نحو الخير والعطاء.

ومِن الحقائق التي يؤكِّدها الدَّرس النَّقديُّ النَّفسيُّ أنَّ الأدب بالنِّسبة للأديب الموهوب عمليَّة تنفيس عن الخواطر والمكبوتات، وهذا يمنح الأديب الموهوب لذَّة الحياة، ولو مؤقَّتاً، وهي مطلب جميع الكائنات الحيَّة: الإنسان، والحيوان، والنَّبات، حيث إنَّ "لذَّة الكائن الحيِّ هي أن يستمرَّ في الحياة، وأن يجدِّد نفسه باستمرار كحياة جديدة.. ولا يخلو منها لون مِن ألوان الحياة، فلذَّة الحياة هي العامل المشترك بين الكائنات جميعاً"[16] عاقلة وغير عاقلة، وهذا

ما يوحي بأنَّ الأدب يعطي الأديب لذَّة الحياة بسببين؛ الأوَّل يتمثَّل في كون الكتابة حرفة تُشْعِرُهُ بأنَّ حياته لها قيمة خاصَّة؛ لأنَّه يُنْتِجُ شيئًا لا يقدر عليه غيره، وثانيها أنَّ الأديب مع كلِّ كتابة جديدة يشعر بأنَّ هناك مشروعًا جديدًا في الحياة يستحقُّ البقاء مِن أجله على الأقلِّ، ومِن هنا لا نستغرب اعترافات بعض الشُّعراء، مِن مثل: القصيدة تكتبني، أو الكتابة بعض العُمُر الجميل، أو الكتابة مسألة وجود أو اندثار... وغيرها مِن الاعترافات التي تخفي وراءها أسراراً عجيبةً للنَّفس البشريَّة.

ولا عجب أنْ يجعل النَّاقد النَّفسيُّ علامة جودة القصيدة حُسن إيحائها بالتَّجْرِبة الوِجْدانيَّة للشَّاعر، ولكنَّ الطَّريف أنْ يستعمل النَّاقد النَّفسيُّ هذا المعيار النَّفسيَّ في تقدير قيمة المقالة الأدبيَّة النَّثريَّة، ففي تصوُّره أنَّ "علامة المقالة الأدبيَّة الجيِّدة أنْ تصوِّر حالة وِجْدانيَّة مرَّت بنفس الأديب بكلِّ ما لها مِن خصائص تجعل منها حالة فريدة معدومة الأشباه، إذا أُرِيد بالشَّبه كمال التَّماثل والتَّطابق."[17] ويظهر أنَّ هذا المعيار النَّفسيَّ له أصول إنجليزيَّة؛ حيث إنَّ معيار النَّقد عندهم "ما يكاد يجمع عليه النُّقَّاد مِن أدباء الإنجليز. فهم هناك يقولون إنَّ المقالة يجب أنْ تصدر عن قلق يحسُّه الأديب"، ومعلوم أنَّ القلق- بهذا الشَّكل- يولِّد حالات وِجْدانيَّة في نفس الأديب لا حصر لها، يمكن التَّعبير عنها في قوالب لغويَّة غير متناهية.

وحتَّى لا تغرق سفينة البحث في عالَم النَّفس والوِجْدان نعود إلى التَّأكيد على جانب العقل في الكتابة، العقل الذي يتأمَّل النَّفس ويفكِّر فيها محاولاً فكَّ ألغازها، وحلَّ شَفْراتها، وفي الفلسفة اليونانيَّة المتقدِّمة نجد اعتقادًا بفكرة الخالق الواحد للنَّفس والعقل معاً، "وأوَّل شيء انبثق مِن ((الواحد)) هو

العقل، وهذا العقل له وظيفتان: وظيفة التَّفكير في الله، ووظيفة التَّفكير في نفسه،"[18] وحين فكَّر العقل في نفسه، فكَّر أيضًا في الذَّات التي تحمله، فكان "حدُّ ((العقل)) هو أنْ ينتقل الإنسان مِن معلوم إلى مجهول، مِن شاهد إلى غائب، مِن ظاهر إلى خفيٍّ"[19] أمَّا حدُّ النَّفس، وكيف تشعر؟ وكيف تتألَّم؟ وكيف تطمئنُّ؟... كلُّها ما زالت مسائل معتَّمة تضطرب فيها الأفهام وتكلُّ الأقلام، وربَّما كان هذا أجدى على النَّقد النَّفسيِّ؛ لأنَّه بانكشاف حقائق النَّفس تَبطل وظيفته، ومِن ثمَّة تنعدم حكمة وجوده.

5- تمركز النَّقد النَّفسيِّ:

إنَّ هدف النَّاقد النَّفسيِّ هو نفسيَّة الأديب الفلانيِّ صاحب الأثر الفلانيِّ، "لو عثر [هذا النَّاقد] على ديوان مجهول الشَّاعر، لما عُني به إذ ينعدم ((الهدف)) لأنَّه لا شاعر بعينه هناك نريد أنْ نعرف طبيعته مِن شعره،"[20] وفي هذه الحالة سيتمُّ رفض عمل أدبيٍّ دون مبرِّر موضوعيٍّ، ومعنى ذلك أيضاً المجازفة بتراث شعبيٍّ كبير مؤلِّفوه مجهولون، "وأقصى ما يمكن فعله هو أنْ نستخرج طبيعة نفسيَّة لشخص مجهول"[21]. والحقيقة أنَّ الانتقال مِن مجهول إلى مجهول يخالف حدَّ العقل- كما ذكر الفلاسفة- إذ العقل، كلُّ العقل، أن ننتقل مِن معلوم إلى مجهول.

إنَّ النَّقد النَّفسيَّ حين يقف على أثر أدبيٍّ ما محلِّلاً شخصيَّة صاحبه، منقِّباً في أعماق نفسه، تحليل صدق، وتنقيب حقٍّ، يكون قد قدَّم خدمة جليلة لهذا الأثر الأدبيِّ عن طريق كشف ما فيه مِن جوانب إنسانيَّة تتعلَّق بنفْس الأديب، باعتباره إنساناً أوَّلاً، وتشاركه نفوس النَّاس هذه الأسرار الخبيئة ثانياً، وعليه فإنَّك أيُّها الأديب الذي كتب لنفسه والقريبين منه فقط

"تجاوز هذه المحليَّة إذا كشفتَ للنَّاس عمَّا لم يكونوا قد رأوه مِن أنفسهم، ثمَّ يلمحون فيه الصِّدق بمجرَّد روايته لهم"[22] وهل الصِّدق هنا سوى أن تلامس النَّفس البشريَّة في أعماقها؟ نفْسك أوّلاً أيُّها الأديب، ثمَّ نفوس الآخرين. ولعلَّ النَّقد النَّفسيَّ هو الذي يستطيع أن يضيء هذه الميزة الإنسانيَّة في أدبك، ويميط اللِّثام عن هذا الجانب النَّفسيِّ العميق في كتابتك، إنْ لم يكتشفه عامَّة القرَّاء مِن قَبْلُ.

وعلى النَّاقد النَّفسيِّ أن يكون مهيَّأً الشُّعور، كي يستوعب المعاني غير المنطقيَّة الكامنة في النَّصِّ الماثل بين يديه، لاسيَّما إنْ كان هذا النَّصُّ شعريًّا؛ لأنَّ "العلاقات في الشِّعر بين الكلمات تبدو غريبة، لا تحتمل منطق النَّثر التَّفسيريِّ، ولكنَّ المعاني غير المنطقيَّة تصبح منطقيَّة عندما تجسُّ نبض الشُّعور"[23]، فلو قرأنا المقطع الشِّعريَّ الآتي:

تشرَّبَ الظِّلُّ العتيقُ نضْحَ ساعةِ
الزَّمان واغتذى مِن ميت الخلايا
وذاب في طراوة الموت الذي يسيلُ
مِن نوافذ البيوت للنهَرْ
ترُاب آلافٍ مِن السِّنينْ.[24]

نجد العلاقات بين كلمات المقطع غير عقلانيَّة (الظِّلُّ العتيقُ، نضْح ساعة، طراوة الموت الذي يسيلُ...) ولكنَّ المقطع بأكمله يصوِّر حالة متصاعدة مِن الضَّجر والقلق والملل... ضجر مِن تطاول الزَّمن، وقلق مِن الذي لم يأْتِ، وملل مِن تكرار الأحداث نفسها في كلِّ السِّنين.

6- التَّحليل النَّفسيُّ والتَّحليل الفلسفيُّ:

إنَّ مطالبة النَّقد بالتَّحليل ليست دعوةً مطلقةً، مفتوحةً، غير مقيَّدةٍ؛ لأنَّ المقصود هنا هو التَّحليل النَّفسيُّ، لا التَّحليل الفلسفيُّ؛ إذ الأوَّل يبحث عن المركَّبات الفنِّيَّة للعبارات اللُّغويَّة الأدبيَّة المرقومة أمامه، أمَّا التَّحليل الفلسفيُّ، فهو يبحث عن الصِّحَّة والخطأ في الكلام، أيَّ كلام، سواء أكان فنِّيًّا أم عاديًّا. وقد كان محمود يرى ما رآه قبله برتراند رسل أنَّ الفلسفة في القرن العشرين الميلاديِّ انتقلت مِن التَّأمُّل إلى التَّحليل؛ انتقلت من الاهتمام بجوهر الكون والإنسان، إلى الاهتمام بتحليل العبارات اللُّغويَّة الصَّادرة عن العامَّة والخاصَّة، وبالتَّالي انتقلت مِن العزلة عن واقع النَّاس، إلى الدُّخول في صميم حياتهم[25]، وهذه النَّظرة لوظيفة الفلسفة الحديثة تدلُّ على أنَّ التَّحليل النَّفسيَّ، يختلف عن التَّحليل الفلسفيِّ موضوعاً، ووسيلةً، وغايةً. ويمكن تجسيد هذه الفروق في الجدول الآتي:

نوع التَّحليل	موضوع التَّحليل	وسائط التَّحليل	غاية التَّحليل

التَّحليل النَّفسيُّ	الكلام الفنِّـيُّ	الحقيقة والمجاز	كشف التَّميُّز والتَّفرُّد
التَّحليل الفلسفيُّ	الكلام عمومًا	الحسُّ والتَّطبيق	كشف الصَّواب والخطأ

جدول (1) يلخِّص الفروق الأساسيَّة بين التَّحليل النَّفسيِّ والتَّحليل الفلسفيِّ حديثًا.

ويُظْهِرُ الجدول أنَّ وسائطَ التَّحليل الفلسفيِّ وغايته، يختلفان تماماً عن وسائط التَّحليل النَّفسيِّ وغايته، بينما يزاحم التَّحليل الفلسفيُّ التَّحليل النفسيَّ في الموضوع؛ حيث إنَّ التَّحليل الفلسفيَّ يمكن أن يتناول بعض الكلام الفنِّيِّ، وفي هذا الموطن مِن الشِّرْكة بين التَّحليلين، يمكن للتَّحليل النَّفسيِّ أن يستفيد مِن التَّحليل الفلسفيِّ استفادة لا تتنافى مع وسائطه بين الحقيقة والمجاز، ولا تتنافى مع غايته المجملة في الوصول إلى مواطن تميُّز الإبداع وتفرُّده.

وإن شئنا أن نتحقَّق بالتحليل النَّفسيِّ مِن مسألة تسليم النَّقد النَّفسيِّ بأنَّ القصَّة جنس أدبيٌّ وافد على العرب، أهي حُكْمُ صِدْقٍ أم تحامل على تراثنا الأدبيِّ؟ فإنَّ ذلك يُلزِمُنا بالتَّأمل في بعض الأعمال التُّراثيَّة التي تتلبَّس بالقصِّ، ومنها المقامات، والملاحم الشَّعبيَّة: سيرة بني هلال، وعنترة بن شدَّاد، وسيف بن ذي يزن، والزِّير سالم، وذات الهمَّة، والظَّاهر بيبرس، وعلي الزيبق... "والواقع أنَّ إدخال هذه الأعمال في التُّراث القصصيِّ العربيِّ، يقابَل مِن الدَّارسين المحدثين بمقاومة عنيفة،"[26] ولا يقول بانتمائها إلى القصِّ

النَّاضج إلاَّ نَزْر مِن الدَّارسين المعاصرين، أبرزهم محمود ذهني، وفاروق خُورشيد[27]، وليس مِن العسير إذا ما رجعنا إلى تلك الأعمال المذكورة سابقاً نتصفَّحها بسرعة، أن ندرك أنَّها جميعاً تمثِّل بذوراً للقصِّ ولا يمكن أن نعتبرها قصصاً ناضجة تتَّسم بالمواصفات الفنِّيَّة المطلوبة حديثاً، مِن بيئة، وتمهيد، وعقدة، وحلٍّ، ووصف، وصراع، وحوار... ومِن هنا يتبيَّن لنا أنَّه "كما دخل الشِّعر الحديث أدبنا، دخلته القصَّة والرِّواية، فلا شك أنَّ هذا فنٌّ جديد، غير ما عرفه العرب مِن فنِّ المقامات، أو الملاحم الشَّعبيَّة، مِن مثل سيرةِ بني هلال، أو عنترة بن شدَّاد، أو سيف بن ذي يزن، أو الزِّير سالم، وغيرها ممَّا تعلَّق به عامَّة النَّاس في العصور الماضية. ولكنَّ هذا الفنَّ منقول- ولا شك- عن الأدب الغربيِّ، ولا حرج في ذلك"[28]، فالفنون تتكامل، والآداب تتصافح، والحضارات تتناوب منذ أن خُلِقَتِ الدُّنيا، المهمُّ أن نحرص على غربلة ما نأخذ، فنكتفي بالحسن ونردَّ غيره.

7- من نفسيَّة الأديب إلى نفسيَّة المتلقِّي:

العاطفة لها شأن كبير في بلورةِ النَّصِّ الأدبيِّ، فهي منه بمنزلة الرَّأس مِن الجسد؛ قد نعالج مفقودات غيره، لكنَّ الرَّأس إن بُتِرَ، فلا حياة في الجسد، "والأدب كما نعلم معاناة نفسيَّة، ذاتيَّة أو إنسانيَّة. فللدَّوافع النَّفسيَّة دور مهمٌّ في خلقها؛ إذ لا يُكْتَبُ الأدب مِن غير عاطفة، حتَّى النَّصَّ الذي يُكْتَبُ مِن غير عاطفة يُعَدُّ ذا عاطفة مصطنعة. فالعاطفة هي الدَّافع النَّفسيُّ"[29] الفعَّال في بلورة النَّصِّ الأدبيِّ، وكلُّ دافع آخر هو دونها في تحفيز الأديب على الكتابة.

ولثقافة المتلقِّي ونفسيَّته دور في فهم النُّصوص، سواء أكانت

نصوصاً علميَّة، أم نصوصاً فنِّيَّة، وإنَّ "النُّصوص العربيَّة، في مجملها، وبغضِّ النَّظر عن الموضوع الذي تعالجه، تنتمي إلى النَّوع الثَّاني.. وأرجِّح أن يكون أحد الأسباب التي أدت إلى ذلك هو الطَّبيعة الخاصَّة للُّغة العربيَّة، والطَّبيعة الخاصَّة لجهاز التَّلقِّي عند القارئ العربيِّ عمومًا، وهو جهاز تمَّ توليفه وإعداده لتلقِّي النُّصوص الفنِّيَّة، ذات الأسلوب البيانيِّ، أكثر ممَّا أُعِدَّ لتلقِّي النُّصوص العلميَّة المحدَّدة"[30] ولئن كان القارئ العربيُّ يتفاعل مع النَّصِّ الفنِّيِّ أكثر مِن النَّصِّ العلميِّ، فإنَّ ذلك عند معشر الأدباء والنُّقَّاد مَحْمَدَةٌ يشكر عليها، لا نقيصة تحسب عليه.

والوظيفة القوميَّة للأدب أوَّل ما تعنيه أن يتمسَّك الأديب بمقوِّمات شعبه مِن لغة، ودين، وأرض، وأصل، وانتماء، ثمَّ يدافع عن هذه الثَّوابت قَدر المستطاع دون التَّضحيَّة بالجانب الجماليِّ والفنِّيِّ لأدبه، وتلك رسالة مِن رسائل الشُّعراء العظام؛ "بماذا تغنَّى هومر [Homère] إذا لم يكن قد تغنَّى بما يشغل قومه مِن بطولات وأمجاد؟ وماذا أنشد الأقدمون مِن شعراء العرب إن لم يكونوا قد أنشدوا لقبائلهم بما تهتزُّ له قلوبهم مِن شؤون وأحداث؟"[31] إنَّهم لبنة حيَّة مِن لبنات شعوبهم وأقوامهم بالدَّرجة الأولى، إنَّ الإغريق عرفوا ابنهم هومر أكثر ممَّا نعرفه نحن، وإنَّنا نعرف النَّابغة أكثر ممَّا يعرفه المستشرقون؛ لأنَّ الرَّوابط القوميَّة لها دور لا ينكر في مجال فهم نفسيَّة الأديب ونصِّه الأدبيِّ.

وإذا كنَّا نلمس الوظيفة الوِجْدانيَّة بوضوح في الشِّعر المهجريِّ، عن طريق سياسته في الهمس– كما رآها محمَّد مندور– فإنَّ سياسة الهمس هذه لا تعدو أن تكون إحدى حلقات سياسة البيان عمومًا، و"مدار سياسة البيان

على التَّوصيل والتَّأثير بوضوح، ومراعاة الجوِّ النَّفسيِّ والشُّعوريِّ والحضاريِّ للمتلقِّي، على أنْ يكون التَّوصيل في أيسر طرائقه، مِن حيث الصِّياغة، وائتلاف المعنى وألاقته، وقبوله، والائتناس به."[32] وهو ما ارتضته البلاغة العربيَّة حين نادت بمراعاة مقتضى الحال، واعتبرت غرابة الكلمة مِن عيوب الفصاحة.

8- الإدراك النَّفسيُّ للوقائع:

الأدب يعبِّر عن وقائع الحياة خَلْقًا لا نَسْخًا، ولا تهمُّه الوقائع ذاتها بقدر ما تهمُّه الانطباعات النَّفسيَّة حولها، وإنَّ الثَّقافات تتَّخذ مواقف نفسيَّة متباينة مِن هذه الوقائع الحياتيَّة؛ ومعنى هذا أنَّ "الثَّقافتين المختلفتين، إنَّما تختلفان في الموقف ((النَّفسيِّ)) تجاه الوقائع، لكنَّهما لا تختلفان في الوقائع ذاتها"[33]. إنَّ الثَّقافة العربيَّة ترى الاهتمام بالتَّمر تراثاً، وتمييز أنواعه أصالةً، وأكله سُنَّة، وتشبيه شجرته، أي النَّخلة، بالمؤمن بيان نبويٌّ، بينما الثَّقافة الإنجليزيَّة ترى التَّمر نوع فرعيٌّ مِن المرطَّبات فقط، ولا تعبِّر عنه إلاَّ بلفظة واحدة (Date) فالفرق بين الثَّقافتين العربيَّة والإنجليزيَّة نحو التَّمر ليس في إدراك مادَّة التَّمر ذاتها، ولكنَّه في الموقف النَّفسيِّ تجاه هته المادَّة.

وبناءً على هذا يتَّخذ النَّقد النَّفسيُّ أحد أسسه، حين يميِّز بين الوقائع ذاتها، وبين الإدراك النَّفسيِّ لهذه الوقائع، وصناعة الأدب تهتمُّ بهذا الشِّقِّ الثَّاني، ومنه يكون النَّاقد ناجحاً متى عرف الماوراء النَّفسيَّ[34] لكلمات الأديب، فيستحسن تشبيه المسلم بالنَّخلة، وينفر مِن تشبيه الخدِّ بالدِّماء، ويستعذب استعارة خصائص الإنسان للخيل، كالشَّكوى، والمحاورة، والكلام، ويتقزَّز مِن استعارة خصائص الخيل للإنسان كالعَظْم الضَّخم، والحافر

الصَّلب، والأذن الطَّويلة. لقد قال عنترة قديماً واصفاً حصانه (الأبجر) في الحرب:

مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثُغْرَةِ نَحرِهِ وَلَبانِهِ حَتَّى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ
فَازْوَرَّ مِن وَقْعِ القَنا بِلَبانِهِ وَشَكا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَ تَحَمْحُمِ
لَو كانَ يَدْرِي مَا المُحاوَرَةُ اِشتكى وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الكَلامَ مُكَلِّمِي[35]

لا تعجزنا معرفة الحصان وتركيبته، فتلك معلومات نشترك فيها جميعاً، وإنَّما انفرد عنترة عنَّا بذلك الموقف النَّفسيِّ المتعاطِف مع الحصان في الحرب، إنَّ نفسيَّة الشَّاعر تظهر لمَّاعة في البعد النَّفسيِّ لهذه الكلمات: تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ، اِزْوَرَّ، شَكا، اشتكى، مُكَلِّمي. هي استعارات جميلة تنقل خصائص الإنسان للحيوان، فتشخِّصه تشخيصا فنِّيًّا قويًّا. وما موقف عنترة المتعاطِف مع حصانه، إلاَّ تكريس لأهميَّة الخيل في ثقافة الإنسان العربيِّ منذ زمن بعيد، وقربها الشَّديد مِن نفسه ووِجْدانه.

إنَّ عنترة في شعره غير عنترة في واقعه، فهناك عنترة الفنِّيُّ، وهناك عنترة الواقعيُّ، إنَّنا لَنرسم لِعنترة في مخيِّلتنا صورة رجل وسيم رقيق حين يتعلَّق تعلُّقاً رقيقاً لطيفاً بعبلة في شعره[36]، ولكنَّ عنترة الواقعيَّ عبدٌ أسود ضخم، إنَّ التَّمييز بين شخصيَّة الكاتب الواقعيَّة، وشخصيَّته الفنِّيَّة الماثلة في نصِّه، هو أحد أهمِّ أسس النَّقد النَّفسيِّ، وكثيراً ما تكون شخصيَّة الكاتب الواقعيَّة معاكسة لشخصيَّته الفنِّيَّة، باعتبار أنَّ الأولى هي الواقع الممقوت، بينما الثَّانية هي الأمل المنشود؛ لقد "كان ((نيتشه)) عليلاً هزيلاً... يتغنَّى ((بالإنسان الأعلى)) ويحلم بيوم يزول فيه الضُّعف لتملأ مكانه قوَّة وفتوَّة؛ كان ذلك كلُّه حسرة على ضعفه وهزاله"[37] فأمل الضَّعيف القوَّة، وأمل العليل

الشِّفاء، ورغبة الفقير الغنى، وأمنيَّة الثَّخين النَّحافة... وهكذا، وفنُّ الأدب يستوعب كلَّ هذه الآمال، والرَّغبات، وأكثر منها، والنَّقد كفيل بكشف الواقعيِّ مِن الفنِّيِّ في كلِّ ذلك.

خاتمة:

النَّقد النَّفسيُّ بمنظور واسع يساهم في إعطاء الحياة قيمة عليا؛ عن طريق إشباع بعض حاجات النَّفس، وبعض حاجات العقل، مستخدماً في ذلك الجانب الرُّوحيَّ والعقليَّ للإنسان، وبهذا يُعَدُّ النَّقد النَّفسيُّ اليوم شريكاً للمدنيَّة الحديثة في الغاية؛ "فإنَّ البحث العميق فيما ترمي إليه هذه المدنيَّة [الحديثة] لا بدَّ مؤدٍّ بنا إلى التَّسليم بأنَّ غايتها إنَّما هي السَّعادة الحقيقيَّة بزيادة نفاسة الحياة وقيمتها مِن طريق إرضاء حاجات النَّفس والعقل معاً واستخدام المادَّة لبلوغ الغاية."[38] غاية السَّعادة، التي لها أسبابها الماديَّة، ولها أسبابها المعنويَّة أيضاً، ولا شكَّ أنَّ النَّقد النَّفسيَّ يدفع دائماً عجلة الأسباب المعنويَّة إلى الأمام، كما أنَّ الأسباب المادِّيَّة ذاتها لا تكتسب مصداقيَّتها, إلاَّ إذا كانت مؤيَّدة بالأسباب المعنويَّة المقنِعة.

ولعلَّ مِن أعظم الخير الذي يقدِّمه النَّقد النَّفسيُّ للبشريَّة تعريفها بباطنها، وترشيدها إلى تسويَّته، فمِن الباطن يصدر العالَم الخارجيُّ المادِّيُّ وليس العكس، إذ النَّفس "مستودَع قوى الكون الذي يعيش فيه الإنسان فهي أقوى مِن الوجود المادِّيِّ ببحاره، وأنهاره، وأمواجه، وأبراجه، وزلازله، وبراكينه، وسيوله، وأعاصيره، فالمؤمن الذي يطيع ربَّه يكون ربَّانيًّا، يقول للشَّيء كن فيكون، والنَّفس الإنسانيَّة تذكر في القرآن قريناً لآفاق الكون في أكثر مِن موضع"[39]: [سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَفِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ]

[40] [وَفِي الْأَرْضِ آيَاتٌ لِلْمُوقِنِينَ. وَفِي أَنْفُسِكُمْ أَفَلا تُبْصِرُونَ] [41] "إنّك إن قوّمت باطن الإنسان، فما أتفه ظواهر الحياة المادّيّة بعد ذلك!"[42]، وما لم يستو العالَم الدّاخليُّ فلا استواء للعالَم الخارجيّ، متى يستقيم الظِّلُّ والعود أعوج؟! وما لم تتغيّر النَّفْس فلا تغيُّر في الأحوال الخارجيّة، [إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ] [43].

الهوامش والإحالات:

---

1 خلدون الشّمعة: المنهج والمصطلح (مَداخل إلى أدب الحداثة) منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1979، ص:159.

2 محمّد زكي العشماوي: دراسات في النّقد الأدبيّ المعاصر، دار المعرفة الجامعيّة، مصر، 2000، ص:60.

3 زكي نجيب محمود: مِن زاوية فلسفيّة، ط4، دار الشّروق، القاهرة وبيروت، 1993، ص:134.

4 زكي نجيب محمود: المعقول واللاّمعقول في تراثنا الفكريّ، ط5، دار الشّروق، القاهرة وبيروت، 1993، ص:307.

5 شكري فيصل: مناهج الدّراسة الأدبيّة في الأدب العربيّ (عرض، ونقد، واقتراح) ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1982، ص:234.

6 زكي نجيب محمود: قصّة عقل، دار الشروق، بيروت والقاهرة، (د.ت) ص:151-152.

7 زكي نجيب محمود: قصّة عقل، ص:152.

8 وفاء إبراهيم: الفلسفة والشّعر (الوعي: بين المفهوم والصّورة) دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1999، ص:26.

9 زكي نجيب محمود: نظريّة المعرفة، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، 1956، ص:76.

10 كريم حسين ناصح الخالدي: نظريّة المعنى في الدّراسات النّحويّة، ط1، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمان، 2006، ص:13.

11 زكي نجيب محمود: موقف مِن الميتافيزيقا، ط2، دار الشّروق، بيروت والقاهرة، 1982، ص:203- 204.

12 زكي نجيب محمود: مقدّمة محاورات ألفرد نورث هوايتد، دار المعرفة، القاهرة، 1961، ص:02.

13 Jean Paul Sarter: L'imagination, Presses Universitaires de France, Paris, 1948, P:132.

14 زكي نجيب محمود: شروق مِن الغرب، ط2، دار الشّروق، بيروت والقاهرة، 1983، ص:190.

15 محمّد عرب: شرائع النّفس والعقل والرّوح (دراسة) منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ص:245.

16 زكي نجيب محمود: الجبر الذَّاتيُّ، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، ضمن: رحلة في فكر زكي نجيب محمود، تأليف: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثَّقافة، القاهرة، 2001، ص:305.

17 زكي نجيب محمود: قشور ولباب، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1981، ص:07.

18 زكي نجيب محمود وأحمد أمين: قصَّة الفلسفة اليونانيَّة، ط2، دار الكتب المصريَّة، القاهرة، 1935، ص:322.

19 زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربيِّ، ط7، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1982، ص:311.

20 زكي نجيب محمود: قصَّة عقل، ص:152.

21 زكي نجيب محمود: قصَّة عقل، ص:152.

22 زكي نجيب محمود: في حياتنا العقليَّة، ط3، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1989، ص:136.

23 مصطفى السَّعْدني: المدخل اللُّغويُّ في نقد الشِّعر (قراءة بنيويَّة) منشأة المعارف، الإسكندريَّة، (د.ت) ص:150.

24 ياسين طه حافظ: البُرج (شعر) منشورات وزارة الإعلام في الجمهوريَّة العراقيَّة، بغداد، 1976، ص:11-12.

25 زكي نجيب محمود: برتراند رسل، سلسلة نوابغ الفكر الغربيِّ، رقم2، دار المعارف، القاهرة، 1956، ص:16.

26 فاروق خُورشيد: أضواء على السِّيرة الشَّعبيَّة، منشورات اقرأ، بيروت، (د.ت) ص:13.

27 فاروق خُورشيد: أضواء على السِّيرة الشَّعبيَّة، ص:03، 14.

28 يوسف القَرَضاوي: ثقافتنا بين الانفتاح والانغلاق، ط2، دار الشُّروق، القاهرة، 2005، ص:60.

29 محمَّد التونجي: المعجم المفصَّل في الأدب، مج1، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1993، ص:232.

30 محمَّد راتب الحلاَّق: النَّصُّ وممانِعه (مقاربات نقديَّة في الأدب والإبداع) منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، 1999، ص:12.

31 زكي نجيب محمود: في فلسفة النَّقد، ط1، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1979, ص:181.

32 محمَّد بركات حمدي أبو علي: كيف نقرأ تراثنا البلاغيَّ؟ ط1، دار وائل للنَّشر، عمان، 1999، ص:123.

33 زكي نجيب محمود: عربيٌّ بين ثقافتين، ط1، دار الشُّروق، القاهرة وبيروت، 1990، ص:14.

34 جابر عصفور: "القصيدة الرَّديئة.. كيف نتعرَّف عليها؟" مجلَّة العربيِّ، الكويت، ع508، مارس 2001، ص:87.

35 عنترة بن شدَّاد: شرح ديوان عنترة، المكتبة الثَّقافيَّة، بيروت، (د.ت) ص:125.

36 عنترة بن شدَّاد: شرح ديوان عنترة، ص:130-131.

37 زكي نجيب محمود: الكوميديا الأرضيَّة، ط 2، دار الشُّروق، القاهرة وبيروت، 1983, ص:30.

38 إسماعيل مظهر: في النَّقد الأدبيِّ، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت) ص:67.

39 فتحي رضوان: الإسلام ومشكلات الفكر، سلسلة اقرأ، رقم377، دار المعارف، مصر، 1973، ص:48.

40 القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم, سورة فُصِّلت، الآية:53.

41 القرآن الكريم، سورة الذَّاريَّات، الآيتان:20-21.

42 زكي نجيب محمود: حياة الفكر في العالَم الجديد، ط2، دار الشُّروق، بيروت والقاهرة، 1982، ص:80.
43 القرآن الكريم، سورة الرَّعد، الآية:11.

الأدب المزابي بين الحفظ والتدوين؛
الأشكال السردية التقليدية نموذجاً.

د. يحيى بن بهون حاج امحمد
جامعة غرداية

الملخص:

تعدّ منطقة واد مزاب (غرداية) ملتقى مجموعة معارف وتجارب إنسانية، شكلت مع مرور الزمن ثراء فكرياً وثقافياً مميزاً للمنطقة، يضاف إلى الرصيد اللهجي والثقافي المتنوع ببلادنا الجزائر ومعظم أقطار المغرب الكبير، وأمام إشكاليات العولمة ومنها إلغاء ومحو الخصوصيات، وأمام التراكم والتنوع الثقافي والحضاري الذي تزخر به بلادنا، لاشك أنّ الكثير من الباحثين والمتخصصين يسعون إلى سبر أغوار هذا التراث الثقافي في سبيل تثمينه والتعريف والمحافظة عليه؛ وقد تولدت من هذا المنطلق فرق بحث جامعية ترمي إلى الغرض؛ ومنها فرقتنا للبحث بجامعة غرداية والتي تبحث في رصيد (الحركة الأدبية بوادي مزاب منذ الاستقلال إلى اليوم، جمع وتدوين الأدب المزابي نموذجاً).

ويقوم بحثنا هذا على دراسة جزئية من التراث الوطني وتاريخه الأدبي، من خلال الإسهام في تجميعه وتصنيفه والتعريف به، وما التأريخ للحركة الأدبية في وادي ميزاب إلاّ نموذجاً عملياً، ومثالاً ضمن منظومة أدبية وثقافية وطنية شاملة ومتعددة الأشكال والأجناس واللغات والثقافات، في سبيل الوصول في المستقبل ومع جهود الباحثين الآخرين هنا وهناك إلى تدوين شامل لتراث الأمة الأدبي والثقافي.

عناصر البحث:

1 - الأدب المزابي في ظل إشكالية الجمع والتناول.
2 - خصائص اللِّسان المزابي.

3 - أعلام الأدب المزابي.

4 - استقصاء الأجناس السردية للأدب المزابي.

- الحكاية والأسطورة والقصة الشعبية (تَانفُوسْتْ).
- قصص الأطفال (تِينفَاسْ نْ وُتشِيدَنْ).
- الفنون المسرحية (تَسُنَايْتْ).
- الأمثال والحكم الشعبية (إنْزَانْ).
- الألغاز والأحاجي (ألَّوَنْ).

5 - آفاق تناول الأدب المزابي بالدراسة والبحث

6 - خلاصة وتوصيات.

1 - الأدب المزابي في ظل إشكالية الجمع والتناول.

يطرح الأدب المزابي عمومًا إشكاليتي الجمع والتناول، أمَّا الجمع فيأتي من تشتته في المصادر الشفوية هنا وهناك، بحيث أنَّ كل قصر من قصور وادي ميزاب السبعة يحتفي برصيد شفهي متنوع وغني بالقيم الفنية والجمالية، في حين أنَّ إشكاليات التناول تأتي من قلة الإقبال عليه من طرف الطبلة والباحثين، وبخاصة من أبناء المنطقة ممن هم وثيقي الصلة بلغتهم الأم وأعرف أكثر من غيرهم بتفاصيل الحياة اليومية وبالعادات والتقاليد الخاصة بمجتمعهم الصغير...، ولعل ذلك راجعٌ بالأساس إلى عدم وجود مؤسسات تعنى بهذا الجانب من الذاكرة، وعدم إحاطة الهواة بمناهج البحث في هذا المضمار.

وقد وجدت فئة قليلة جداً، تنظر إلى هذا الموضوع عادة بنظرة الانتقاص أو التخوّف، لأنها _في تصور بعضهم_ قد تكون مدعاة إلى التعصب للبربرية على حساب اللغة العربية أو إلى سبباً لبعث فوارق جهوية على حساب الوحدة الوطنية، غير أنّ الهوية الجزائرية معروفة بتنوّع لهجاتها باتساع رقعتها الجغرافية.

إذ لم يكن ليرد هذا أو ذاك فيما عرفناه وشاهدناه، فسكان الصحراء هُم من حمى اللغة العربية ومنعها من الذوبان في بوتقة الاستعمار الفرنسي

مدة 132 سنة، تماماً كما ضرب أهلها أروع الأمثلة في الفداء والوطنية، ولنا في شاعر ثورتنا المجيدة مفدي زكرياء أروع الأمثلة وأوضحها، وكانوا في طليعة من قدموا الغالي والنفيس في سبيل وحدة التراب الوطني واستقلاله لما عُرض عليهم فصل الصحراء عن الشمال، وجهود الشيخ الإمام إبراهيم بيُّوض لا تخفى على ذي اطلاّع بتاريخ الجزائر الحديث.

لهذه الأسباب وغيرها همّش الأدب الشعبي؛ بالرغم من أنّ القصة الشعبية على أنواعها كانت تُقدّم باللغة المحكية أو بما هو أقرب إلى اللغة المحكية، ولم يكن لها هدف الإثراء اللغوي المكتوب بل التعبير الكلامي عن العواطف من مخاوف وأُمنيات، وبالتالي بأيّ لسان سيعبّر الأديب عن هذا الأدب ؟!

من هذا المنطلق، عندما نتناول القصة الشعبية الحديثة، على اللغة الفصحى أن تلفت الانتباه إلى ذاتها، وهي هنا في صراع آخر بين اللغة الفصيحة الأدبية وبين مقدور القرّاء استيعاب هذه اللغة؛ فهل نحن _إذن_ إزاء اكتشاف وخلق لغة جديدة ما بين المحكية والفصحى؟! أم أننا أمام لغة عربية فصيحة مبنية من طبقات متعددة يستمد منها الطفل الطبقة الأولى المسطحة مع إهمال شحناتها التاريخية ؟! وما عليها أن توردە من أفكار وتجارب بعيدة المدى ؟!

كذلك فيما يتعلق بتدريس هذا النوع من الأدب في المدارس الرسمية أو المعاهد الحرة في ميزاب، بالنسبة للتعليم الرسمي فهو في طور الإنشاء لندرة الإطار التربوي المتخصص من جهة، وبالنسبة للتعليم الحر فهو غير مطروق بصورة متكاملة، بل الأمر موكول فيه لبعض المجتهدين، إذ العجز مسجل وواضح، والمبادرة إليه من طرف إدارة المدارس غير مذكورة بتاتاً، لتبقى بذلك العهدة على البيت وحده، وعلى المجتمع من بعده إن شاء تعاون في هذا الأمر أو تركه.

هذه بعض الإشكاليات التي تطرح نفسها للباحثين المتخصصين، ونفس الكلام _من دون مبالغة_ يقال عن الألسنة البربرية الأخرى كالشّاوية والشّلحية والتّارقِية... وغيرها، كما يطرح بعض الدارسين قضية الخط

والكتابة، هل تكون بالحرف العربي أم اللاتيني (الفرنسي) أم الأمازيغي (التِّفِينَاغْ) ؟!!.

مع ذلك لابد من ذكر جهود بعض المجتهدين في الأدب المزابي ومنهم: عبد الرحمن حواش في التاريخ والتراث المزابي؛ والأخوين عبد السلام المتخصصين في اللغة والنحو المزابي؛ وأحمد نوح مَفْنُون في الحكاية الشعبية المزابية؛ والدكتور عبد الله نوح في الأدب المزابي المقارَن؛ وترشين صالح وداوي عمر وعبد الوهاب فخار وآخرين... في كتابة وأداء الشعر المزابي؛ ولكل هؤلاء وغيرهم أعمال أدبية مطبوعة وتسجيلات سمعية في السوق الجزائرية.

2- خصائص اللسان المزابي:

قبل الولوج إلى صلب الموضوع أرى أنه من الواجب ضبط بعض المصطلحات وتحديد بعض المفاهيم التي سيدور الحديث عنها ومنها خاصة: "الأدب المزابي"، فالأدب هو معظم ما عرف من الأجناس الشعرية والنثرية، وميزاب: هي بلاد الشَّبْكَة الهضبة الصخرية الكلسيّة التي تقع شمال صحراء الجزائر، وتمتاز عن بقية المناطق المجاورة لها بطبيعتها القاسية [1]، وسكانها الأصليون بربر وهم بني مصاب أو مزاب، ولغتهم المزابية، وهم بطن من زناتة كما يرى ابن خلدون وآخرون: "... وقصور مصاب سكانها إلى هذا العهد شعوب بني بادين من بني عبد الواد وبني توجين ومصاب وبني زردال فيمن إنضاف إليهم من شعوب زناتة، وإن كانت شهرتها مختصة بمصاب..."[2]، وقد بنو العديد من القرى على ضفاف واديهم، منها ما اندثر ومنها ما لا يزال عامراً إلى اليوم، أمّا الحاضر منها فقُرى: تَجْنِينْتْ (العطف)، آتْ بُنُورْ (بنورة)، آتْ يَسْجَنْ (بني يزقن)، تَغَرْدَايْتْ (غرداية)، آتْ مْلِيشَتْ (مليكة)، آت إبَرقَانْ (بريان)، وتِقْرَارْ (القرارة)، وإن كانت بريان

---

[1] - حاج سعيد يوسف، تاريخ بني مزاب، المطبعة العربية غرداية، الجزائر، ط1، 1991، ص9.

[2] - امحمد بن يوسف أطفيَّش، الرسالة الشافية، طبعة حجرية، ص35.

والقرارة بعيدتان نسبياً عن وادي ميزاب ولكن سكانها يتكلمون المزابية وتربطهم بسكان الوادي أواصر القرابة والمذهب.

واللغة المزابية أصلها زناتية، وهي قريبة جداً من القوارية والشّاوية والشّلحية والنّفوسية، ومن خصائصها الابتداء بالساكن كقولهم: (تْمارْتْ) للّحية، و(تْفُويْتْ) للشمس، ومن خصائصها أيضا اجتماع ساكنين أو أكثر كما في المثالين السابقين، وتاء التأنيث تكون في أول الاسم مثل (تَفُونَسْتْ) للبقرة، وقد ترد في آخره (تْوَارْتْ) للبؤة..؛ والمزابية غنية بالتراكيب المتناسقة والمفردات الجزلة والعميقة، وغنية بالأمثال والكنايات التي من شأنها الإيجاز، وما يُغني عن كثرة الكلام، كما أن في المزابية شعر مناسبتي كثير، وهو للرجال والنساء والأطفال.

وقد تأثرت كثيراً باللغة العربية لغة القرآن الكريم، وقد استطاع المزابيون صياغة الكثير من المفردات العربية على قواعد لغتهم فانسجمت معها بشكل كبير حتى صارت جزءا منها، وقد لا ينتبه إليها إلا من دقق النظر فيها، فكلمات: أَزُمِي، ضْزَالِّيتْ، أَمْبَارَشْ... أصولها عربية، وهي تعني على الترتيب: الصوم، الصلاة، المبارك[1].

3 أعلام الأدب المزابي.

ينقسم المهتمون بالأدب المزابي ويتنوعون بين أدباء ومبدعين ودارسين وباحثين، ومن أبرزهم:

<u>الأدباء والمبدعين</u>: ويتنوعون بين مختلف الفنون الأدبية النثرية والشعرية، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، في مجال الشعر: ترشين صالح، أحمد حتاج يحيى، عمر داودي، عمر بوسعدة، سعيد إبراهيم، عبد الوهاب فخار، مصطفى علواني، يوسف لعساكر...

وفي المسرح: يوجد الهواة والمحترفون فرادى ومجموعات، على أنّ حركة المسرح بحدّ ذاتها بحاجة إلى بحث مستقلّ يبرز تاريخه وأعلامه وفرقه... في مختلف قصور وادي ميزاب، وهي تنشط في المناسبة الاجتماعية كالعطل

---

1 – حاج سعيد يوسف، تاريخ بني مزاب، ص16 – 17 بتصرف.

والأعراس...، ومن المتأخرين نذكر على سبيل المثال لا الحصر: سليمان بن عيسى، وكريم بلحاج، وإبراهيم حواش (دادّيك الحاج)، وبن عافو عبد االقادر (عبدو) ...، غير أنّ النصوص المسرحية لم يسبق جمعها ونشرها، ما عدى مسرحية "تيدرت ن وغلان" تأليف الأستاذ عبد الوهاب حمو فخار (1993)، والبقية تظل مخطوطة بحوزة مؤلفيها أو الفرق المسرحية التي قدّمتها على خشبة المسرح، ولنا عودة إن شاء الله إلى هذا الموضوع مستقبلاً.

الدارسين والباحثين:

ومن أبرز هؤلاء نذكر: الدكتور عبد الله نوح وهو أستاذ بجامعة تيزي وزو متخصص في اللسان المزابي؛ والأستاذ عبد الرحمن حواش باحث في التاريخ والتراث المزابي؛ وكان قد أعد وقدّم حصصاً إذاعية حول اللسان المزابي بعنوان "إلسنغ"، بُثّت على أثير إذاعة غرداية المحلية، وكذا الأخوين عبد السلام المتخصصين في اللغة والنحو المزابي، ولهما مؤلف في ذلك؛ كما اشترك كلّ من الأستاذين إبراهيم عبد السلام وأحمد نوح مَفْنُون في وضع أول معجم بالمزابية والفرنسية؛ نُشر مؤخراً (خلال 2011)، ويحوي بين دفّتيه 7900 كلمة، صدر عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (ENAG) بالتعاون مع المحافظة السامية للغة الأمازيغية (HCA)، ولدينا من الأساتذة المتمرّسن في تكوين الطلبة والطالبات بالمدارس المحلية، كلّ من الأستاذ ترشين صالح بالمدرسة الجابرية ببني يزجن، والأستاذ عبد الوهاب فخار بمدارس الإصلاح بغرداية، وآخرين بالقرارة وبريان ومليكة...، والأستاذين الأخيرين (فخار وترشين) ممن تمرّسا كتابة وأداء الشعر المزابي...، ولكل هؤلاء وغيرهم أعمال أدبية مطبوعة وتسجيلات سمعية ومرئية في السوق الجزائرية، وعلى شبكة الإنترنت وبخاصة على اليوتيوب (youtoob).

4 – استقصاء الأجناس السردية للأدب المزابي.

أ. القصة الشعبية _تَنْفُوسْتْ_ (موضوعاتها وخصائصها):

تسمى القصة بالمِزابية تَنْفُوسْتْ، ولم أصل بعد إلى معرفة أصل التسمية بالضبط، ولعلها جاءت من "أنْفَاسْ"، وهو التنفيس، وهذا ما استنتجته من خلال ملاحظتي لهذه الخاصية في عديد القصص المزابية، كما سيأتي بيانه.

أما موضوعاتها فمتنوعة ومن أبرزها:

1. التعرف على الظواهر الطبيعية:

من ذلك قصة ظهور "كُحل العينين"، والذي يسمى بالمزابية "تَازُولْتْ" (تنطق الزاي مفخّمة)، إذ يروى أن سيدنا نوح υ بعد طول مكثه في السفينة تأثرت عيناه وعيون من معه بالضباب الكثيف فسأل الله الشفاء، فأنزل له ولمن معه هذه الحجرة العجيبة فاستعملها وبرأت عيناه، لذلك تنصح الأم بناتها باستعمال الكُحل.

ومنها أيضاً الملح الذي يعطى لسائله بدون مقابل لأنه مائدة سيدنا إبراهيم الخليلυ كما يقال، إذ يروى أنّ سيدنا إبراهيم υ نذر بأن يطعم كلّ ذكر وأنثى إن رزقه الله بولد، ولما رُزق بسيدنا إسماعيل υ سأل الله أن يلهمه ما يُوفّي به نذره، فأوحى الله إليه أن يتصدق بالملح فكانت تلك الصدقة جارية إلى يوم القيامة، إذ لا يوجد طعام قلَّ أو كثُر إلاّ ووضع فيه الملح.

ومنها كذلك قصص حول الحيوانات المحلية والحشرات النافعة أو الضارة، من ذلك قولهم في تربية الطفل "لا تقتل النمل وإلاّ أُصبت بالرّمد"، وبذلك يدفع الأولياء الأذيّة عن أطفالهم من جهة، ويعلمونهم احترام هذه الحشرة الصغيرة النافعة من جهة ثانية.

2. السير الذاتية والحياة اليومية:

وهي ما تحكي فيه المرأة لبناتها تجربتها في الحياة في شكل قِصصٍ، أو تحكي البنت لصديقاتها أيضا قصصاً من نسج خيالها تعبر فيها عن واقعها أو عن أحلامها...

3. الأساطير والخرافات: وهي عديدة وكثيرة (في صراع الحق والباطل، والشر والفضيلة...).

4. قصص الأنبياء عليهم السلام.

5. قصص أولياء الله الصالحين (كرامات المتقين): مثل الشيخ بحيو موسى العطفي، الشيخ أطفيّش، فافة دَادِّي...

6. قصص من كتب الأدب مترجمة إلى المزابية: الفلاح وأبنائه والكنز المدفون، القرد والغيلم، الغراب والثعلب...

ومضـامينها فـي العـادة بسيطة وبريئـة، وجميعهـا محكـي بالمزابيـة، وبعضـها يحوي حكماً شعبية بالدَّارجة.

ومن خصائصها:

1- السـرد المتواصـل: فـالمرأة المزابيـة وهـي مـع بناتهـا، أو قريباتهـا فـي المنـزل يشـتغلن طـول اليـوم بواجبـات منزليـة مختلفـة كـالطهي وتنظيـف المنـزل.. والنسـيج، خاصـة هذا الأخيـر الـذي يأخـذ حصـة الأسـد مـن المهـام اليومية، إذ تجلس المرأة إلى منسجها من الصباح إلى المساء، مع أخذ قسط من الراحـة بطبيعـة الحـال فـي فترة القيلولـة أو قيامهـا إلـى الصـلاة، وقد كانـت صناعة المنسوجات _وما تزال_ بالنسبة للمرأة المزابية عنصر حياة، إذ تأثث المرأة بيتهـا بالأفرشـة التـي تصـنعها وكذلك تأثث بيت بناتهـا المقبلات علـى الزواج، وتساعد بها الزوج في تغطية مصاريف الحياة المختلفة، فما تنسجه المرأة يباع في السوق وثمنه يكون زادًا للحياة الصعبة والقاسية..

وخـلال العمـل المتواصـل فـي النسـيج تحكـي المـرأة عـادة قصصًـا خياليـة أو واقعيـة مسـتوحاة مـن حياتهـا اليوميـة علـى مسـمع مـن بناتهـا حتـى يـتعلمن ويسـتفدن مـن تجـارب الحيـاة، وتـدور القصـص أساسًـا حـول المـرأة الصـابرة والمـرأة العاملـة المكافحـة فـي بيـت زوجهـا، والمـرأة الطائعـة لزوجهـا والتـي تُـداري حماتهـا..إلـى غيـر ذلـك ممـا يمكـن أن تتعـرض لـه كـل امـرأة متزوجة أو فتاة مقبلة على الزواج من أنـواع الظلم والتعسف الذي قد يحدث فـي بعـض الأحيـان لسبب أو لآخـر، فتصـبر علـى تلـك العِشـرة وعلـى مـرارة الحياة حتـى يرزقهـا الله ذريـة صـالحة طيبـة طائعـة، فتنسيها كـل مـا عانتـه... وهكذا.

2- اقتصـــارها علـــى مواضـــيع معينـــة: إذ يلاحـــظ دوران معظـــم القصـص حـول الصـبر والعمـل، ولعـل سـر ذلـك ومنشـأه هـو حيـاة المـزابيين أنفسهم، فنشأة قرى ميزاب وعمران هذا الـوادي الصـخري القاحل لـم يكـن إلا بصبر كصبر أيوب، وبعمل متواصل دؤوب، وبـاغتراب فلـذات الأكبـاد سنوات عديدة طلبـاً للـرزق الحـلال...، وأفضـل مثـال علـى ذلـك هـو حفـر الآبـار فـي رؤوس الجبال بجوار المسجد، فهذه الآبار قد يزيد عمقها عن السبعين متراً،

وقد يستغرق حفرها جهد أربعة أجيال، وفي العادة من يبدأ الحفر لن يُكتب له العيش حتى يشرب من تلك البئر، ويقدّر عدد آبار وادي مزاب مما حفره الأسلاف بأزيد من 4000 بئر، ونفس التضحيات سخّروها في إنشاء الواحات التي كانوا يَحيونَ بها، فحياة المزابيين كلها كدّ واجتهاد، ومن هنا اصطبغ أدبهم بتلك الصبغة المتميزة.

ولعل ما يستنتج أيضا من إنشاء المرأة لهذه القصص والحكايات هو: تسليتها لنفسها أولاً، ولمن معها ثانياً، فهي بقصصها تلك تتناسى همومها وتؤنس وحشتها بغياب زوجها، وتقوّي عزيمتها لمزيد من العطاء والصبر ومجاهدة النفس ابتغاء مرضاة الله تعالى، وتشحن نفسها كذلك بالإيمان وبالإرادة والتفاني في العمل... ولذات الغرض يفيد الحكيُ معظم من حولها من المستمعات خاصة بناتها المراهقات أو المقبلات على الزواج.

فنيات أخرى: هناك من القصص ما هو موجه من الأمهات للأطفال: وهذه القصص خيالي جميعها تقريبا، فالمرأة الصنّاع في بيتها تشتغل في المنسج من الصباح إلى المساء، ولا تقوم منه في العادة إلاّ للضرورة كالصلاة وإعداد الطّعام، بالنسبة للعَشاء يُحضّر له قبيل المغرب بقليل، إذ بين المغرب وصلاة العِشاء ينتظر الأبناء عودة والدهم من المسجد حتى يجلسوا إلى مائدة العَشاء، وحتى لا يغلب بعضهم النعاس فينام من دون عَشاء، فإن الأم تحكي لأبنائها قصصًا متنوعة معظم ما يراد منها هو: تركيز الأخلاق الفاضلة في نفوسهم كتقوى الله تعالى والصدق والوفاء وطاعة الوالدين... إلى غير ذلك من الواجبات وفضائل الأخلاق..

قصص الأطفال بالمِزابية:

وهو على أنواع منه ما هو موجه من الأطفال للأطفال: ويكون عادة في ليالي الشتاء الطويل، أو في أمسيات الصيف الطويلة، وكما هو معلوم فإن سكان ميزاب منذ قديم الزمان، يملكون نوعين من المساكن، سكن في القرية يقيمون فيه طول الشتاء، وسكن في الواحة يقيمون فيه طول فصل الصيف إلى بداية الخريف بحيث لا يغادرونه حتى ينتهوا من جني جميع تمور نخيلهم، وخلال الفصلين تتميز ظاهرتين هما طول ليالي الشتاء، وطول

أيام الصيف، ففي فصل الشتاء الطويل يجتمع الأبناء في الحجرة التي تجلس فيها العائلة للأكل والسمر وتسمى بالمزابية "تِسَفْرِيْ"، بينما تكون الأم كما أسلفنا في منسجها (المغزل) أو أمام الموقد تباشر إعداد العَشاء، يجلس الأطفال في حلقة ينشئون القصص الخيالية ويتسامرون بها إلى حين حضور العَشاء، وقد يبقون كذلك وقتًا معتبرًا إذا كانت فيه مناسبة سعيدة كاجتماع العائلة الكبيرة حول مولود جديد أو ختان.. أو غيره، فتطول سهرتهم تلك إلى ساعة متأخرة من الليل.

وقد كانت هذه الأجواء الحميمة في ميزاب تصنع البهجة والحبور في نفوس الأطفال قبل ظهور التلفاز، وما تزال _بتحفظ شديد_ في بعض القرى، إذ عندما يحين فصل الصيف وتتجه العائلات إلى الواحة للإقامة الصيفية لا تجلب معها جهاز التلفاز، وفي ذلك يستفيد الجميع من جو الراحة والهدوء، وفيه تُباشر العائلة أعمالا أخرى فردية أو جماعية كصبغ الصوف وغسله، وجني التمور... [1]، وفي أمسيات الصيف الطويلة أي مِن بعد صلاة العصر إلى آذان المغرب، وقت لا بأس به، يجلس فيه الأطفال في حديقة منزلهم بالواحة تحت ظلال النخيل وأشجار الفاكهة، على بساط من الرمل الناعم يلعبون ويحكون القصص، وينشؤون الأحاجي والألغاز..، وقد يرتبط معظم قصصهم بالوسط الذي هم فيه، إذ تدور قصصهم داخل جو الواحة، وحول مغامراتهم مع الأطياف التي تسكن في منازل الطوب المهجورة في الواحة القديمة، وحول الحيوانات الأليفة والمتوحشة التي تجوب الصحراء..

من أمثلة هذه القصص: "مُرْ وَاصْبَرْ"، "أَخَّامْ نِ إِزْغُغَنْ"(منزل الأطياف)، "لْجُورَتْ نَ اصْبَرْ دَ الْحِكْمَتْ"(سيرة الصبر والحكمة)، "بَابْ نَ لْخِيرْ دْ تَلْفَسْ"(فاعل الخير والأفعى)، "أَجَلِّيدْ دْ وُامْرَابَطْ"(الملك والرجل الطيب)...

ب. الأمثال والحكم _ إِنْزَانْ_ (موضوعاتها وخصائصها):

---

[1] - القرادي، رسالة في بعض عادات وأعراف وادي مزاب، تحقيق، يحي حاج امحمد، نشر جمعية النهضة، العطف/غرداية، ط1، 2009، ص47-48.

الأمثال والحكم الشعبية المزابية كثيرة ومتنوعة المواضيع، وهي أصيلة أصالة المجتمع وعريقة عراقة تنظيماته وأعرافه، وهي مستمدة من واقع المزابيين ومما يستعملونه ويُعايشونه في حياتهم اليومية، كالمِنسج، والحقل، والعناية بالنخيل...، أو من حيوانات البيت الأليفة كالمعزاة والقط، أو الحيوانات الصحراوية كالذئب والأفعى...

كما أنّ من مميزاته تركيزها على الرجل والمرأة أكثر من الطفل، وأحياناً على الرجل أكثر من المرأة، هذا لأنّ المجتمع المزابي مجتمع رجالي (أي السلطة فيه للرجل) وعُمَّالي (أي أنه يحثّ على الجد في العمل)، وتأمل هذه النماذج:

1- "مَانِي إِتْنَقّزْ تْغَاطْتْ أَتْنَقّزْ تِيغِيظَتْ" بالعربية: "حيث تقفز المعزاة تقفز الجَدية"، وفيه إشارة إلى مُحاكاة الأبناء للوالدين، وفيه دعوة إلى الانتباه إلى دور الوالدين الذي يجب أن يكون مثالاً صالحاً يُقتدى به.

2- "أَجْضِيضْ إِيتْوَطَّافْ سْوَفْرِيوَسْ، أَرْجَازْ إِتْوَطَّافْ سِيلْسَسْ"، أي: " الطائر يمسك بجناحيه، والرجل يمسك بلسانه"، إشارة إلى احترام الوعد والكلمة التي يتفوه بها الرجل إن قطع وعداً أو عهداً على نفسه.

3- "وِ تْتَّدِّ تَلَفْسَا، يَتُّقّدْ يُو زَلُّومْ" أي: "من لدغته الأفعى يخاف من الحبل"، إشارة إلى أخذ الحيطة والحذر.

4- "حَدَّنِّي إِلْسَسْ أَنْتِيمْ تَادْرَا نَ ادَّالَتْ" أي: "ذلك الشخص كأن لسانه مسلة نخلة تَدَّالَهْ"، إشارة إلى حال سليط اللسان؛ أما مسلّة نخلة تَدَّالَهْ تتميز عن غيرها من مسلاّت النخيل بوقع وخزها الشديد وبطول الألم بعدها.

5- "وَاسِي وُ لِيدْجِي تَنَصْرِيفْتْ أَدْ تَغْيُولْتْ وُ لِيزَطْ أَزَطَّا أَمَّغْ وُ لِيلَمَّدْ"، أي: "التي لا تُخطأ في المِنسج لن تَنسُج ولن تتعلم"، إشارة إلى المحاولة والخطأ وإلى التدرج في التعلم، وفيه تشجيع البنات على تعلم حرفة النسيج وغيرها.

6- "رَبِّ وُ مِحَوَّجْ لَتْوِيرَا لاَ لَتْمِيرَا " أي: "أسأل الله أن لا يتركك للأبواب، ولا للّحى"، أي أن لا يحوّجك للأبواب تطرقينها وتسألين الناس المعروف، وللرجال _وهم من يضعون اللّحى_ تطلبين معروفهم ومساعدتهم"، وهو إشارة إلى ضرورة الاتكال على النفس وعدم انتظار الصدقات أو مساعدة الآخرين.

7- "وِخْسَنْ سُوفْ أَسِخْدَمْ ثْفُويْتْ تَحْمَا" أي: "من أراد الغدير فليعمل له في الشمس الحارة"، وقد كان ذلك قديماً في ميزاب، إذ يخرج الفلاحون إلى الشِّعاب في فصل الصيف لإصلاح السواقي التي تجلب إلى بساتينهم مياه الأمطار الموسمية في الخريف عند بداية موسم هطول المطر، وفي هذا حثّ على الجد في العمل واغتنام الفرص..

8- "أَرْكَاسْ يَبْهَايَسَنْتْ إِيتْغِيضَاضْ" أي: "الرَّقص يليق بالجَدْيَاتْ"، والمراد بأنّ هناك أنشطة خاصة بكل فئة عُمريَّة، فلا يليق بالفتاة الناضجة أن تُلاعب الصغيرات أو أن تقوم بتصرفات طائشة، وفي هذا المثل تحضير الأم لابنتها فيما يستقبلها...

9- "أَمَهَلاَّ أَلَمْ أَمَلاَّلْ قَاعْ أَتَّادُونْتْ" أي: "لاَ تَحْسَبْ بِأَنَّ الجَمَلَ الأَبيَضَ كُلُّهُ شَحم"، ونظيره في الفصحى "ليس كلُّ ما يلمع ذهباً"، فلا يُغر المرء بالمظاهر الخارجية البراقة.

10- "أَوَتَّدْجَا أَجْدَلْ إِ تْزُقَّارْتْ" أي: "لا تصنع حوضاً لشجرة السِّدر"، ومعناه لا تضع المعروف في غير أهله، ونحن نعرف بأنّ شجرة السِّدر شوكها قاسٍ من جهة، ثم لا فاكهة ولا ظل يرتجى منها.

ج. المسرحية _ تَسْنَايْتْ_ (موضوعاتها وخصائصها):

هناك العديد من المسرحيات التي مُثلت على الخشبات في قرى ميزاب المختلفة، ولعل أهم مناسبة لتقديم العروض إلى اليوم هي الأعراس الجماعية؛ إذ تتخذ الليلة الثانية من العُرس في دار "الحَجْبَة" طابعاً أدبياً وفنياً متنوعاً، تقدم فيه الأناشيد الجماعية والوصلات الفنية الفردية، والنكت.. وغيرها، ويحظى المسرح بحصة مهمة من تلك الليلة، ويتجلى في أشكاله المتنوعة من اسْكاتشات كوميدية، ومنولوج، ومسرحيات اجتماعية جادة...

للأسف لم توجد نصوص مطبوعة أو منشورة تعنى بالمسرح إلاّ القليل النادر، ومنها مسرحية للأستاذ عبد الوهاب حمو فخار، أستاذ الأدب المزابي، عنوانها: "تَايْدَرْتْ نْ وَغْلاَنْ" أي: "سُنبُلةُ مِيزَاب"، وهي مسرحية شعرية باللغة المزابية، قدمها لبنات متوسطة الإصلاح بغرداية، سنة 1993، وقد لاقت نجاحاً منقطع النظير حينذاك، ومُثّلت مرات عديدة؛ وقد ضمنها

المؤلف الكثير من أشعاره التي نشرها في ديوانه "إمطَّاون نَلفَرْحْ" (دموع الفرح)، وتحدث مطولاً عن ميزاب البيئة والنشأة، عن الماضي المجيد وعن الحاضر ومستقبل التحديات...

وقد كتب بخط يده في ظهر الكتاب: "إلى بنت الوطن، تلك التي تثقف وتظهر في مجتمعها كسُنبلة قمحٍ عامرةٍ، كلما ازدادت ثقلاً ازدادت انحناءً نحو الأرض التي أنبتتها...".

ويدور الحوار في هذه المسرحية بين مجموعة من النساء وبعض العجائز وهن منهمكات في شؤون المرأة المزابية الماكثة بالبيت، ففيهن من تغزل الصوف وفيهن من تجمعه وتلفه، ومن تنسجه في المنسج التقليدي...، وبين الفينة والأخرى تقوم مجموعة من الفتيات المتتلمذات بإنشاد مقاطع شعرية بديعة ومنها هذه الكلمات:

"...تَنْفُسْتَتَّغْ تَازَجْرَارْتْ أَيَلِّ، تَنْفُسْتَتَّغْ تَازَجْرَارَتْ أَيَسِّ..= قصتنا طويلة يا بنتي، قصتنا طويلة

مَنَّشْتْ إِعَافْرَنْ إِرْجَازَنْ!!، مَنَّشْتْ إِنْكَضَنْ أَسْحَارِي؟!= كم كابد الرجال؟! كم قطعوا الفيافي

اسْحَارِي نَكْضَنْ نَتْنِينْ دِ إِوَارَنْ = الفيافي قطعوها هُم والأسود

سْ تِينِي دْ وَمَانْ دَ لْبَارُودْ عَاشَنْ = بالتمر والماء والبارود عا

تِشْلِ نْ إِلْمَانْ ثْوَنَسِيتَنْ = سير الجمال يؤنسهم

تَزِرِي دِ إِتْرَانْ دْ رَبِّ مْعَاسَنْ... [1] = القمر والنجوم والله معهم..

د.. الأحاجي والألغاز (موضوعاتها وخصائصها):

- الألغاز:

وهي من الفنون الأدبية التي يتميز بها الصبية المزابيون عن الراشدين، وقد كان هذا اللون الأدبي رائجًا بين الأطفال بشكل كبير، وإن تراجع بعد ظهور التلفاز والألعاب الإلكترونية وذيوعها بشكل ملفت للنظر، ومقلق في نفس الوقت، وما زلنا نتذكر مجموعات الأطفال أمام باب المدرسة

---

[1] - عبد الوهاب حمو فخار، "تايدرت ن وغلان" (سنبلة ميزاب)، مطبعة الواحات، غرداية، ط1، مارس 1994، ص10.

القرآنية، أو المدرسة الرسمية، وهي تنتظر أن يفتح لها الباب، وهي تتنافس في وضع الألغاز تلو الأخرى ليعجز الأطفال بعضهم البعض عن حلها.. في جو مفعم بالمرح والحبور..

ويبدأ لغز الأطفال بالمزابية دائمًا بعبارة: "أَزَڤ إِ بَتَّ" أو "أَكَسْ إِ بَتَّ" ومعناها بالعربية: "ما معنى" أو "ما هو"، ومثال ذلك قول الطفل لصاحبه: "أَكَسْ إِ بَتَّ إِڤّنْ وَحْبَا يَصْلَحْ، يَشُّورْ سْ اِزَازَغَنْ، وُ تِيرَزَّمْ غِيرْ بَابَسْ؟!"، "أَيَنْ دِ إِيمِي"، تعريبها: "ما معنى علبة مملؤة بحجار بيضاء لا يفتحها إلا صاحبها"، هو: الفم"، أو قولهم: "أَكَسْ إِبَتَّ إِڤّنْ شْرَا تْرَڤْبَتْ إِيرَڤبَاتْشْ"؟! "أَيَنْ دِ "تِيسِيتْ"، تعريبها: "ما هو الشيء الذي تراه ويراك؟"، هي: "المرآة"، أو قولهم: "أَكَسْ إِبَتَّ إِڤّنْ وُجِي تْرَڤْبَتْ إِيرَڤبَاتْشْ"؟! أَيَنْدْ: "أَجَلِّيدْ أَمَڤْرَانْ"، تعريبها: "ما هو الشيء الذي لا تراه وهو يراك"؟!، هو: الملك العظيم" (أو ملك الملوك سبحانه وتعالى)،... وأمثلة هذا عند الأطفال كثيرة وعديدة[1].

- الأحاجي: (أَلَّاوَنْ)

الأُحجيات في الثقافة الشعبية أصيلة بالمجتمع الجزائري، ومنها "البوقالات" عند العاصميين، والتي كانت تُلعب في المناسبات الخاصة كسهرات رمضان، والأعياد، وعاشوراء، وفي المناسبات السعيدة، حيث يجتمع أفراد العائلة، وكانت السيدات والعجائز والبنات الشابات يجلبن إناء من الفخار الذي يسمى "البوقال" وهي قُلَّة متوسطة تملأُ بالماء، وكل امرأة أو فتاة من الحاضرات تضع في البوقال خاتمها الخاص أو الذي تضعه بكثرة، فتُلقى في تلك "البوقالة"، وفي كل مرة تنشد العجوز التي تتولى تسيير تلك الجلسة الحميمية بذكر أنواع من الفال الحسن، وجميع الحاضرات مصغيات بانتباه شديد إلى ما تقوله تلك المرأة من كلام حسن وأدعية بالخير..، ويزداد الشوق لمعرفة صاحبة البوقالة الجميلة تلك، وذلك كلما أدخلت العجوز يدها في

[1] - معظم هذه الألغاز نقلته مباشرة من أفواه الأطفال الصغار، لذلك قلت هو عندهم كثير، وباستطاعتهم توليد غيره بمعان وعبارات مختلفة.

البوقال لإخراج خاتم ما، لأنها ستختار عشوائيا خاتما من الخواتم الموجودة فيه، وبالتالي صاحبة الخاتم هي صاحبة البوقالة، فيُردُّ إلى صاحبتها وتكون صاحبته هي من قيل فيها ذلك الفال الحسن.

هذه الصورة الموجودة في الجزائر العاصمة، توجد إلى اليوم في ميزاب ولكن بشكل مختلف نوعًا ما، فعوض إناء البوقال، توضع مجموعات صغيرة من النُّقَل والحلويات والفول السوداني.. في مجموعات متساوية.

وبعد أن يوزع ما تَجمَّع بنسبٍ متساوية تتقدم كُبرَى النساء الحاضرات أو أحفظهن لروائع الحكم _وهي بالبربرية_، وقبل أن تبدأ التوزيع والكلام تتنحى تِنتَانِ منهن جانبًا ويأخذن علامات على قدر النساء الحاضرات أو يكتبن أسماءهن في أوراق صغيرة ثم يَطوِين تلك الأوراق ويعطينها لهذه المقدمة، فتقول ما شاء لها القول عند إلقاء كل علامة أو ورقة من تلك الأوراق على الحصة[1]، وكثيرا ما يصدق حدسها عند الكلام على صاحبة تلك الورقة التي لا تعلمها، فتتحدث حين تتحدث عنها ببعض ما تشعر به صاحبة الفال، وهذا يكثر عند الأمهات المُسِنَّات..

ولم يسجل أحد _فيما نعلم_ تلك الحكم والمقالات، ولو فعل لسجل لنا قسمًا مهمًا من الثقافة الشعبية التي كنا ولا نزال _بِجهلنا_ لا نعطي لها قيمتها الحقيقية في مقوماتنا الأصيلة، ولعل الله يمن علينا بتسجيلها وشرحها ومحاولة التعرف إلى ما فيها من أدب شعبي وتاريخ وثقافة، فهل يسمع الشباب؟!!.

وتسمى هذه العملية "أَلاَّوَنْ" وهي جمع لكلمة "أَلاَّوْ"[2] وهو الحصة أو النّصيب، واشتهرت من الأمهات الصالحات في بلدة العطف السيدة "لاَلَه كْ أَنْ عُومَرْ"، وكانت امرأة فاضلة أتقنت هذا الفن وصارت ماهرة به، وإن كان للأسف لم يُبادر أحد إلى جمع أقوالها الحكيمة تلك إلى تاريخ اليوم[3]..

---

1 - هو: ما يشبه "البوقالات" عند العاصميات.

2 - وهو فيما نحسب من "الفَال الحسن" الذي هو مستحب، وقد سبق الإشارة إليه.

3 - الشيخ القرادي، رسالة في بعض عادات وأعراف وادي مزاب، ص125-126.

أما بالنسبة للأطفال فنفس التظاهرة تُقام لهم، فتوضع لهم حلقة خاصة بهم ويعقدون "الفال" بينهم، وهم في ذلك يحاكون الكبار، وقد يُشركون في حصص الفال مع بقية أفراد العائلة، ولكن يتعمد تصغير حصصهم من الحلوى فتتميز عن غيرها، وهذا حتى تعقد لهم الجدة "الفال" الخاص بهم كأطفال صغار.

5 - آفاق تناول الأدب المزابي بالدراسة والبحث.

يقوم فريق بحثنا الطموح على حل مشكلة المعرفة بالتراث الوطني وتاريخه الأدبي، من خلال الإسهام في تجميعه وتصنيفه، حيث أنّ التأريخ للحركة الأدبية في وادي ميزاب نموذجٌ عملي، ومثالٌ ضمن منظومة أدبية وثقافية وطنية شاملة ومتعددة الأشكال والأجناس واللغات والثقافات، في سبيل الوصول مستقبلاً ومع جهود الباحثين الآخرين هنا وهناك إلى تدوين شامل لتراث الأمة الأدبي والثقافي.

وأما عن اختيار بيئة وادي ميزاب، فيعود إلى جملة من الأسباب الموضوعية مثل: القرب المكاني لموضوع البحث من الباحثين في جامعة غرداية، وكذا الثراء الكبير للمنطقة في هذا الجانب مع قلة الدراسات المماثلة.

أ - الفرضية العامة للبحث:

تكون الفرضية العامة للبحث على النحو الآتي:

1 - أهمية الثقافة الشعبية ودورها في تركيز الشخصية الوطنية.

2 - الأدب المزابي في ظل إشكالية الجمع والتناول.

3 - خصائص اللِّسان المزابي.

4 - أعلام الأدب المزابي.

5 - استقصاء أجناس الأدب المزابي.

- الحكاية والأسطورة والقصة الشعبية (تنفوستْ).
- قصص الأطفال (تِنفاس ن ؤتشيدن).
- الشعر الشعبي (إزلوان).
- الفنون المسرحية (تَسُنايتْ).
- الأمثال والحكم الشعبية (إنزانْ).

- الألغاز والأحاجي (ألآون).

6 - خصائص وفنيات الأدب المزابي.

7 - آفاق تناول الأدب المزابي بالدراسة والبحث.

8 - طبع ونشر مجموع الأعمال التي تم جمعها.

ب - حيثيات المشروع :

تكون الدراسة على النحو الآتي:

المرحلة الأولى: استقصاء أجناس الأدب المزابي.

- الحكاية والأسطورة والقصة الشعبية (تنفوستْ).
- قصص الأطفال (تِنفاس ن ؤتشيدن).
- الشعر الشعبي (إزلوان).
- الفنون المسرح (تَسُنايتْ).
- الأمثال والحكم الشعبية (إنزانْ).
- الألغاز والأحاجي (ألآون).

المرحلة الثانية: إبراز خصائص وفنيات الأدب المزابي.

(دراسة مجموعة من النماذج المختلفة حسب الأجناس الأدبية المطروقة في البحث).

المرحلة الثالثة: مراجعة وتنقيح ثم طبع ونشر مجموع الأعمال المنجزة والمحققة.

(مشاركة الأستاذة في هذه المرحلة بتصحيح وتنقيح الأبحاث المنجزة).

(إصدار الأعمال المنجزة ضمن مطبوعات توزع على الطلاب وتودع في المكتبات الجامعية).

ج - من أهداف المشروع :

يهدف مشروعنا إلى تحقيق الآتي:

1 - الإسهام في جمع وتدوين التراث الأدبي الوطني الشفوي والمكتوب.

2 - تثمين وجود الجامعة في المنطقة من خلال تفعيل العلاقة بينها وبين المحيط.

3 تسخير القدرات العلمية في خدمة تراث المنطقة وترقيتها بالبحث العلمي المتخصص.

4 الحفاظ على ذاكرة الأمة من خلال الاهتمام بنموذج تراث وادي ميزاب تجميعاً وتصنيفاً ودراسة.

5 فتح المجال للطلبة الباحثين لتناول موضوعاتهم البحثية في هذا المجال.

د- المنهجية والوسائل المعتمدة:

1- الجانب النظري: استقصاء أجناس الأدب المزابي والتعريف بها.

2- الجانب التطبيقي: (الوسائل – أدوات البحث):

- دراسة نماذج ونصوص المختلفة حسب الأجناس الأدبية المطروقة في البحث.
- مشاركة الأستاذة في هذه المرحلة بتصحيح وتنقيح الأبحاث المنجزة.
- إصدار الأعمال المنجزة ضمن مطبوعات توزع على الطلاب وتودع في المكتبات الجامعية.

هـ - الخطة الأولية

المرحلة الأولى: استقصاء أجناس الأدب المزابي (الماهية والأشكال).

المرحلة الثانية: إبراز خصائص وفنيات الأدب المزابي.

المرحلة الثالثة: المراجعة والتنقيح.

المرحلة الرابعة: طبع ونشر مجموع الأعمال المنجزة والمحققة.

و- المؤسسات والقطاعات المعنية:

* **مؤسسات أكاديمية**

– جامعة غرداية، وجامعات وطنية ومغاربية.

– مخابر بحث متنوعة في الجامعات الوطنية.

* **وزارات وهيئات إدارية**

- وزارة الثقافة الجزائرية.
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.
- المحافظة السامية للغة الأمازيغية الجزائر (HCA).
- معهد المخطوطات العربية.

* **هيئات غير حكومية**

- جمعيات التراث في غرداية وضواحيها.
- جمعيات ثقافية وتراثية في صحراء الجزائر (ورقلة، البيض، أدرار، بشار).
- جمعيات ثقافية وتراثية في تونس وليبيا والمغرب.

* **وسائل الإعلام**

- مجلات دوريات وطنية
- مجلات ودوريات عربية.

عقد اتفاقيات تعاون: نطمح إلى عقد اتفاقيات شراكة وتعاون مع مخابر بحث متخصصة في التراث الأدبي المغاربي، قصد التواصل وتبادل الخبرات مع الأساتذة من ذوي الاختصاص.

ز - آفاق المشروع:

- استقصاء أجناس الأدب المزابي (الماهية والأشكال).
- إبراز خصائص وفنيات الأدب المزابي.
- طبع ونشر مجموع الأعمال المنجزة والمحققة.
- استقصاء مجموعة من الفنيات التي يحوزها الأدب المزابي.
- ترسيخ جدوى عقد دراسات أكاديمية متخصصة حول الأدب المزابي.
- التعريف بمجموعة معتبرة من أعلام وأدباء الأدب المزابي المغمورين.
- المساهمة في حل إشكاليات الأدب المزابي الشفهي.

6 - خلاصة وتوصيات:

في حقيقة الأمر إن موضوع عرضنا هذا واسع ومتشعب، ولكن المبدأ القائل: "ما لا يُدرك كله لا يُترك جلّه"، هو الذي يدفعنا إلى خوض

غماره، لذا يظل هذا الموضوع _دون شك_ بِكرًا وبحاجة إلى المزيد من البحث والتنقيب.

وقد جرت عادة الملتقيات أن يخلص المشاركون إلى وضع بعض التوصيات أو المقترحات العملية التي يرجون تحقيقها مستقبلا فيما يخدم أهداف الملتقى وطموحاته، ومن هذه التوصيات ما يأتي:

أولاً: إنَّ مجالات الأدب التي ذكرناها من حكاية وشعر ومسرحية، ومن أحجية ولغز... جميعه متعلّقٌ بواقع حياة المزابيين، وهي حاضرة في يوميات النساء والرجال والأطفال، وتظل جميعها بحاجة إلى التسجيل والجمع، وإلى التوثيق والدراسة والنشر...؛ من هنا ندعو مخابر البحث والفرق البحثية المتخصصة والتي تشتغل برصد التراث الأدبي واللغوي إلى التصدي إلى هذا التراث الدسم بتدوينه وتقديمه للقرّاء، لتحصل منه الفائدة ويقع من خلاله التواصل بين الأجيال.

ثانياً: إنَّ دور بعث تراثنا الأدبي الصحراوي مهمة الجميع بداية من الأسرة تليها الروضة والمدرسة، ثم الجمعيات الثقافية التي يمكنها تنظيم ورشات تُعنى ببعث هذا التراث، ومنها أيضاً تشجيع التأليف والنشر في هذا المجال، وتسطير المسابقات التحفيزية للأطفال، لغرض تخصيب فكرهم ودفعهم إلى التعرف على ذاكرتهم الشعبية، وما أحوجنا إلى رصد القيم التربوية والخُلقية التي أنشأ بها الأسلاف أبنائهم، وقد كانوا يسعون إلى تكوين الفرد الصالح والأسرة السعيدة والوطن الفاضل.

ثالثاً: إنَّ التنوع الجغرافي والثراء الثقافي لبلدنا الكبير يستوجب منا بالفعل بدل المزيد من الجهد في سبيل تثمين هذا التراث والتعريف به، وذلك من خلال عقد مثل هذه الملتقيات التي نطمح أن تنتقل من الوطنية إلى المغاربية، لما يربط أوطان مغربنا الكبير من أواصر الأخوة واللِّسان والعادات الاجتماعية المتقاربة.

قائمة المصادر والمراجع:

[1] – معجم أعلام الإباضية، لجنة من الباحثين، نشر جمعية التراث غرداية، ط1، 1999.

[2] – حاج سعيد يوسف، تاريخ بني مزاب، المطبعة العربية غرداية، الجزائر، ط1، 1991.

[3] – امحمد بن يوسف أطفيَّش، الرسالة الشافية، طبعة حجرية، مكتبة القطب ببني يزجن.

[4] – القرادي، رسالة في بعض عادات وأعراف وادي مزاب، تحقيق، يحي حاج امحمد، نشر جمعية النهضة، غرداية، ط1، 2009.

[5] – عبد الوهاب حمو فخار، "إِمَطَّاوَنْ نَلْفَرْحْ" (دموع الفرح)، ديوان شعر، المطبعة العربية غرداية، ط1، 1984.

[6] – عبد الوهاب حمو فخار، "إِمَطَّاوَنْ إزوقاغن" (الدموع الحمراء)، ديوان شعر، المطبعة العربية غرداية، ط1، 1990.

[7] – عبد الوهاب حمو فخار، "تَايدَرتْ نْ وَغْلاَنْ" (سُنبلة ميزاب) مسرحية، مطبعة الواحات، غرداية، ط1، مارس 1994.

[8] – صالح عمر ترشين، "وُول إِنّوْ" (يا قلبي)، ديوان شعر، المطبعة العربية، غرداية، ط1، 1995.

[9] – عمر سليمان بوسعدة، "أحوَّفْ نْ وَغْلاَنْ" (أناشيد ميزاب)، ديوان شعر، المطبعة الجابرية، غرداية، ط1، 2005.

[10]– عبد الرحمن حواش، "إلسنغ" (لساننا)، 5 أقراص مدمجة تحوي حلقات إذاعية حول التراث المزابي، إذاعة غرداية، 2010.

نقد المجتمع وأعرافه في الشعر الشفاهي النسوي بمنطقة سوف

الشاعرة " مريم عمّاري " نموذجا

أ. بشير غريب

جامعة الوادي .

1. الشاعرة في سطور :

الشاعرة مريم عمّاري من مواليد " 1902 " ، بحي الأعشاش . الوادي ، عاشت مراحل طفولتها بالأعشاش إلى أن تزوّجت من " لعبيدي بن عمر" بحاسي خليفة وعاشت هناك بحي " النزلة الشرقية " ، اشتهرت بأغانيها وأراجيزها التي تؤديها في كثير من المناسبات و الأفراح ، و ارتبطت كل أغانيها بواقعها الأسري الذي تحياه ، إذ كانت جلّ قصائدها الشفاهية تنظمها عن ابنها " محمد " ، هذا الذي أنجبته بعد ما أنجبت أربعة بنات قبله ، لذلك كانت أغلب أغانيها وقصائدها عن هذا الابن الذي ولد بعد انتظار طويل ، وظلّت تغنّي له في كل مراحل حياتها معه حتى بعد كبره و زواجه ، و الذي ميّز أراجيزها وقصائدها نبرة الدفاع و الصمود أمام الواقع و بعض الأعراف الاجتماعية التي رأت أنها تُظلم تحت تقبّلها وتهاجم أمام اعتراف المجتمع بها ، لذلك شحنت جل قصائدها ردودا عن هذا الواقع و نقدا للظروف الاجتماعية المنافية لقناعاتها .

نظمت الكثير من الأراجيز و شدى صوتها بها في الكثير من الأفراح المناسبات ولا زالت لحد اليوم بعض التسجيلات الصوتية بصوت الشاعرة بحوزة أبنائها ، توفيت سنة 1994 بحي المنظر الجميل . الوادي[1]

2. مظاهر نقد المجتمع في شعر " مريم عمّاري " :

ارتبط الشعر الشفاهي بالواقع ارتباطا شديدا ، حيث أنه يستمدّ أغلب موضوعاته و خصائصه الفنية منه ، وتتجلّى رؤى المجتمع في الكثير من القصائد الشفاهية الذي ينظمها الشاعر من خلال قبوله لواقع المجتمع أو رفضه ونقده له على حدّ سوى ، و كان للأم دورا هاما في بناء و تكوين هذه العلاقة، إذ كانت هي النواة الأولى لتربية الفرد و الطرف الموازي في علاقته بالمجتمع ونظرته له ، لذلك كان للأم الحضور الدائم في المشهد الشعري والواقع الغنائي في الذاكرة الجمعوية ، وعلى جميع مستويات التعبير الشفاهي ، و كما سبق ذكرنا أن أغلب قصائد الشاعرة " مريم عمّاري " كانت حول ابنها الأكبر " محمد بن عمر "، وبارتباطها الشديد بهذا الولد عبّرت في الكثير من الأحداث والظروف الاجتماعية عن هذا الترابط الفطري ، و برزت فيها الأم المدافعة عن واقع ابنها ، و الأم المعوّضة لمختلف ملامح الحرمان لهذا الابن، من خلال أشعارها المختلفة .

وعلى كثرة هذه الأحداث والنماذج اخترنا ثلاث نماذج شعرية لثلاث مواقف مختلفة زمنيا من حياة الشاعرة تظهر فيها رؤيتها النقدية لبعض أعراف المجتمع و بعض الممارسات الأسرية الخاطئة.

- أ - الموقف الأولّ (التكهّن بإنجاب الولد ، وافتراض واقع جديد بميلاده)

كان هذا إثر سماعها لبعض انتقادات النسوة و الجيران لها والحط من قيمتها من خلال قولهن بأن:" زوجها الذي أنجب ولدا من زوجته الأولى و طلّقها قد حرمه القدر من إنجاب ولد من مريم . الزوجة الثانية . بسبب ذلك الطلاق

وسيبقى ذلك الولد هو الأول والأخير من الذكور في عائلته ." و ردّا على ذلك كانت تغنيّ أثناء حملها الجديد بأرجوزة تحلم فيها بإنجاب ولد لتدحض أقاويل منتقديها .

يخلّص راسي يا مولايا ..... باش تَفرحْ أمي وابّايا .

تقول في البداية :

جايْباته لانـي شَرَاطَـة .... كـان النِيّة و البراكـة

و يْعايْرو فيّ بَنّاته .....و حبيـب سيـدي مولايا

الحمدولله مَنَّه جاباته .... فْرحنا كي صَدّه عدايا

جتني امّاجَعْ الشطيطة .....ومن قالها خايفه من ميته

و كي خدمت الخير لْقيته .....و نشالله يْصادِفْ ضنايا [2].

تبيّن هذه الأبيات مدى ثقة الشاعرة بالقضاء والقدر ، وأن الله يرزق من يشاء إناثا أو ذكورا ، لذلك فهي تستنكر هذه التأويلات المزاجية من قبل أولئك النسوة ، وتوضّح أن عمل الخير هو الذي يجازي به الله تعالى عبده في الدنيا ويرزقه ما يتمنّى في دنياه وآخرته ، وتستشرف واقعها الجديد مع ولدها إيمانا منها بقدرته تعالى وثقتها التامة بأنّه لا يخيّب رجاء عبده الطائع .

وتعبّر بعد هذا الاستشراف عن مواقف تحدّيها و إنكارها لمعتقدات المجتمع بتخيّل مشهد فرح ختان هذا الولد ، الذي سمّته محمد ، و رسم صورة الأم الفرحة بابنها و كسر منظومة العُرف الساري ضدّها :

نـي قسمـي مازال مدسوس ....و جبته ولاّلـي مكروس

و خلخاله يجري في الحوش ..... و علاَّقَه عن خَدّه ضَوّايه

و جابوا الكتّان و الكبّوس ..... و يْطَهْروا حمّه نُنْصُب رايه

راي قمرة ضوت وسط الحوش ...... الزغْراتَة بْصُوتها دوّايه

و حْزيِّم و الحولي منقوش ....مَنّـه رقّاصة و غنّايه

ونْدير عِرْسي ما تْعكّوش .... و حتى كان قُلْتوا شَلْوايه

عايشة[3] حِفْلَت بالمَغْطُوس ......و يا المتفرّج هيّا هنايا[4]

هذه الأبيات توضّح مدى تمسكّها بقناعتها ، إذ كلّ ما زاد تصويرها لمشاهد الفرح يوم ختان ابنها زاد ذلك إثباتا لصحّة رأيها وبيّن قوّة موقفها تجاه هذا الحدث ، لذلك نرى في الأبيات توازيا بين مشهد الفرح ، وصورة الحق الواضحة ، فأغلب ماجاء في صدر الأبيات كان لمشهد الفرح ووصف لباس الولد وطقوس الأم المحتفلة بذلك ،(جابو الكتان والكبوس ، ندير عرسي ما تعكّوش ، حزيّم والحولي منقوش ...إلخ) ، ويقابلها في عجز الأبيات صور لمنتهى وضوح الحقيقة وتجلّي قدرته تعلى على صنع الفرح لعبده الطائع (يطهروا حمّه ننصب رايه ، منّة رقّاصة وغنّايه ، حتى كان قلتوا شلواية ، يا المتفرّج هيّا هنايا) ، كلها صور عبّرت عن سقف وضوح الحجّة ومنتهاها .

وتضيف في الأخير :

.... في شكبوني يتنبّر[5]

خلخاله في كْراعَه ينَـقّزْ ......صباطة ضاوي لمـرايا

كِساوي جِديدة تُبْرُقْ ....لبْرانيسْ من ايدي نايا

ندق لحمّه جاي مْحَدّرْ ....و جايب عْميره شكّايه

وكي نصلّي باش نْكبّر ....يا ربي تقْبلْ دعايا

ننبّه فيك وانت تحضَرْ ....نـي حَيَّة نَلْحَقْ لِمْنايه

ني جِبتْ أربع بنتّه ......وين خلاص راسي استَحْمَدْتَه

و حتى بْنيّات فيهن البـُركة ....و رانـي في دولـه ونـهايه

لا نِشَّحْلَطْ لا نِتْبكّى .....و لا النسوة نتشكى

عبد الخير يطلب ربّه ....قنوعة عطاني عن رضايا

ريتني نزغرتْ فوق القُبّه ..وفي السطح نُنْصُبْ الرّاية[6]

في هذه الأبيات تحوصل لنا الشاعرة رؤيتها وتوضّح بشكل عقلاني موقفها، إذ العبرة في سلامة المرأة ونجاتها لحظة المخاض و وقت الميلاد ،و أن القناعة هي موطن إيمان المرء الذي يقبل بكل ما رزقه المولى ، فكل ما عبّرت عنه في الأبيات الأخيرة تحمل نبرة القناعة و الرضا بقضاء الله و قدره (حتى بنيّات فيهن البركة ، راني في دوله ونهاية ، قنوعة عطاني عن رضايا ....إلخ) ومن خلال عرضها لموقف قناعتها حتى بإنجاب البنات يوازي هذا البوح تعريض للمغالطات الشائعة و خطأ مخالفيها في النظرة ، و إشارة إلى الأحكام الخاطئة التي يطلقها المجتمع أو الجماعة المنافية لغاية الرضا والقناعة بحكم القدر و مشيئة الله .

ـ ب ـ الموقف الثاني (علاقة الأب الجافّة مع ولده الصغير) :

بعدما رزقت بحمد الله ولدا ، تظهر عقبة أخرى في مسيرة هذا الولد ، إذ يرى الجفاف التام من أبيه الذي يولي اهتماما بابنه الأكبر الذي أنجبه من زوجته الأولى و يقوده معه في كل خرجاته و تجوّلاته في سوق القرية آنذاك ، اعتقادا منه أن الابن الأكبر هو الأولى بالعناية وبالاحتكاك بالمجتمع والآخر يبقى مع أمّه المنشغلة بفكّ خيوط الصوف أمام المنسج ويطلب منه مساعدتها في ذلك ، هذا ما جعلها تنظم أرجوزتها ردّا على طريقة التعامل مع ابنه الأصغر و تستنكر تجاهله له .فتقول :

هيا وليّ يا غالي .....وابّاك قالك أخطاني

المطلع يوحي لنا بمكانة الولد وقيمته الغالية عند أمّه إذ تعرض المقارنة بين مكانته عند والده وعندها ، قصد شدّ الانتباه وتهيئة الولد لقبول حجاج الأم و موقفها تجاه تصرّف الوالد ، وتضيف :

هيّا ولّي يا وِنيسْ .....وابّاك قالك ما تِمْشيشْ

وإقعد حلّ الكعابيشْ ....باش تثورلي نسواني

يعايرو فيها مَنّه .....حمتّه رْباية أمّهْ

كي لحق سيده وعمّه ....سحَّتَه قاله أخطاني

لا غلاه يكمّل عنّه ....ولا غلاه تجّداني

كي تجّداني نتفكرْ ....وين للنزلة نبطّلْ

كي تحسس عني و تْعَزرقْ ....بكري ضايق من مشياني . [7]

هنا تظهر رؤى الأم الناقدة التي ترى في بقاء ولدها بالبيت خطر على تربيته وتكوينه كرجل مستقبل ، إذ كل الأشغال المنزلية هي من مهام النساء لا الرجال وبقاءه يضرّه ،هذا وتعرّض بمكانه الشاغر وسط جمع الرجال الذين يتواصل معهم أبوه ، ثم تعرض بعض الأضرار النفسية الأخرى التي قد تعقّد الولد إذ تصوّر له حالته البائسة أمام انتقاد الناس له إذ أنه لصيق أمّه (حمّه رباية أمّه) .

ثم تفتح للولد باب الأمل وتصبّره على تحمّل هذا التصرّف من أبيه ،و تقنعه بأن وقت كبره يستطيع أن يذهب لكل مكان دون أن يستطيع الأب ردّه عن ذلك لأنه كبر ونضج وأصبح متحرّرا من سلطته .

و تضيف لكلّ هذا انتقادها لأماكن تجوّل أبيه كي تبدّد قلق الولد و تقزّم شغف الولد باتباع والده

وعليه نلحظ قوةّ الحجة تزيد وتضاعف حين تقول :

إدّي علّي يحسّنْ .....يحسابها حوانيت ترصّصْ

لا فيها لماكل اللّي تْسَفّه .....ولا فيها ما شاهي بالي

عالسوق اللي يصفّرْ ..... بْحال حوش بْلا امّالي

إدّي عاللي ضاقْ ..... يِحْسابْ روحَه سوق الوادْ

الفول حافل في زْقاقْ ....و التاي و القَزَانْ حامي

عن ساحة ما بين أهوادْ ..... بامّالي الخريْقَة داوي [8]

تصوّر ذلك المكان كأنه ساحة فارغة لا يوجد فيها ما يشفي غليل هذا الولد ، وتضع الولد موضع اختيار أمام ما تعرضه له من وصف مشهد سوق مدينة الوادي . نظرا لنشأتها وتربيتها هناك . وبين ما يحرم منه عند افتراض ذهابه لسوق النزلة الشرقية ، انطلاقا من هذا التصوير فهي تؤثث حجّتها بمجموعة من القناعات والحجج و الأحكام المصوّبة لهذا التصرّف وفي المقابل تصويرها لسوق القرية البائس (السوق اللي يصفّر ، ساحة مابين أهواد . بامالي الخربقة داوي) هو تعبير آخر عن غياب الحجّة الموازية و انعدام معالم الحق أثناء تجاهل الأب لإبنه ، كما هو تبيين أيضا لمستوى اتساع الهوة الواسعة بين الأب

و ولده وتعريض لمظاهر الحرمان التي يعانيها هذا الولد .

- ج - الموقف الثالث (سفر الولد ومعيشة الاغتراب بفرنسا) :

يغترب هذا الابن في فرنسا ويعيش هناك لمدّة معتبرة كباقي الشباب الجزائريين الذي يستقرّون هناك بحثا عن فرص العمل ، ويطول اشتياق الشاعرة لولدها ولا تجد سوى نظم القصائد المغنّاة مجالا للاستئناس و وتبديد حرائق الشوق المستمرّة ، من هذه الأغاني ما تنقد به أفكار المجتمع واعتقادهم في طائر الزاغ (التبّيب في الموروث الشعبي) و" الاسم الإغريقي للزاغ cornille تقريبا مع إسم الحورية كوروني ، والزاغ نوع من الغراب ، "[9] و حسب الموروث الشعبي أن هذا الطائر يستبشر به الإخبار عن قدوم شخص غائب وعودة المسافر والمغترب إلى أهله ، ومنذ القدم يعتبر الزاغ والغراب في الثقافات القديمة أنه مشارك على الأخير بفكرة الرسول ، وهو من زمن غير طويل يرمز للنظام البريدي العالمي "[10] وبقيت آثار هذا الإعتقاد في الكثير من المجتمعات المختلفة ، و جرت العادة في

المجتمع منطقة سوف أن يكون تغريد هذا الطائر على جدار المنازل طقسا مبشرا بقدوم المسافر المغترب لذلك المنزل ، لكن هذا الطير لم يوفّق تغريده فوق جدار بيت الشاعرة ، فتخاطبه :

تِكْذب عنّي واه يا طيرْ .....وين تْجيني نْقلّك خيرْ

من البداية الشاعرة تعرض المغالطة التي يمارسها هذا الطير في كل تغريداته المسموعة بالمنزل ، فهي بذلك تبطل وتستنكر هذا الاعتقاد والعرف المبالغ فيه ، إذ تطلق هذا الحكم (الكذب) كأقصى حجّة تدحض رؤى المجتمع له ، و تثبت ذلك استنادا من تجربتها الخاصة (وين تجيني نقلّك خير) ، كما ترى بأن قدومه هو مجرّد تشكّل جديد لملامح الغربة و مضارب الشوق المختلفة وتبيّن ذلك حين تقول :

جاني يلالي ....و يْعيّطْ من مَرْقَبْ عالي

علاش شَغَشْبَتْلي حالي .....تْفكّرنا كي كنّا ناسيينْ

جاني الفجريــة ..... و بْصوتــه يْـنادي عَلَيَّ

قالي جيت للـزكّـوريــة[11] ....و انت اولادِكْ مش جايينْ [12]

وكأنها تجعل من هذا الطير رمزا للغربة والغياب ، عكس ما يعتقد فيه المجتمع استشرافهم بقدوم مغتربيهم وآمالهم بلقياهم ، لذلك فهي تخاطب فيه الغربة الحارقة ، وتهاجم في محاورته صراعات اشتياقها لولدها ، (علاش شغشبتلي حالي ... تفكرنا كي كنّا ناسيين) فوجوده هو زيادة في حرقة الانتظار وآلام الحرمان ، و كأنها تريد القول أن عدم قدومه كان أفضل ، رغم أنّ المشهد الذي تصوّره كان موحيا في البداية بأمل اللقاء و خبر قدوم

الولد ، إذا ما استنطقنا دلالات العبارات التالية (جاني الفجرية ، يعيّط من مرقب عالي ، جاني يلالي) فالفجر أولى ملامح الإشراق وبناء الأمل ، والعلو هو موضع تبيان الحقيقة وتوضيحها ، لكن يكسر أفق الانتظار في العبارة الأخيرة (وانت أولادك مش جايين) ، لذلك نلاحظ مظاهر انفعال وردّة فعل موازية في أبيات أخرى كأنها تقابل خيبة الأمل بصرف النظر عن هذا الاعتقاد الخاطئ إجمالا فتقول :

أبيض يلمّعْ ....صوتَه من لَبْعادْ يسمّعْ

يا ريتك في كُوزْ[13] مْشَمَّعْ ....ما تِعرفْشي روحَكْ وينْ [14]

فالأم هنا تحاول أن تشكّل لنا صورة جديدة لحجم الشوق المستمر بداخلها (من لبعاد ، ابيض يلمّع) ، وتطرح مقابل هذا الشوق أملها بلقاء ولدها إذا ما غيّب صوت هذا الطير ، وكأنّ كل تغريداته كانت إثباتا للفراق والابتعاد و لذلك فهي ترى في غايبه (الطير) أكثر أمل وحظ ، عكس المعتقد المعروف .

هكذا أعطت الأم الشاعرة رؤيتها الاجتماعية وبيّنت صورتها للمجتمع الذي شحنت قصائدها نقده وطرحت همومه ومتابعه وعرضها لمظاهر الحرمان والاحتياج على مستويات عدّة، روحية ،و ماديّة ، لذلك فهذه المواقف نراها من ضمن النماذج الشعرية الموضحة لنقد الشاعر الشفاهي للمجتمع ، وتعبيره الخاص عن آلامه و احتياجاته ، رغم ما يظهر في أراجيز الشاعرات خاصة من ضعف على مستوى الصياغة الشعرية و قلة في الأدوات الفنيّة المشكّلة لخصائص النص الشعري المكتمل (الوزن ، وحدة الروي والقافية ، نظام اللغة ...إلخ) ، نظرا لخصوصية هذا الفن الشفاهي (الأرجوزة

النسوية) و لصليقة الشاعر الشفاهي عامة ، لكن نلمح في هذه المدوّنة الشفاهية البسيطة رصدا لمشاهد ومواقف اجتماعية وتعبيرا مختلفا عن واقع شغل هذه الأم الشاعرة وجعلته موضوع بوحها وغنائها و أسست وفقه رؤى نقدية متعددة وتصوّرات مختلفة لثقافة المجتمع وذهنية أفراده المتنوّعة .

هوامش وإحالات

---

[1] لقاء مع السيد " محمد السعيد بن عمر " ابن الشاعرة مريم عمّاري .

[2] في لقاء مع الحاجة " الزهرة بن عمر " البنت الكبرى للشاعرة مريم عماري .

[3] ـ عائشة ، عمّة الولد . وحسب الرواية أنها الوحيدة التي كانت تأمل لها إنجاب ولد .
والمغطوس هو إحدى ألبسة الأعراس النسوية في ذلك الوقت ، لباس للزينة .

[4] المصدر السابق

[5] صدر البيت غير موجود ومنسي عند راوية الأبيات .ـ المورّد .

[6] المصدر السابق .

[7] تسجيل صوتي بصوت الشاعرة مريم عمّاري .

[8] المصدر السابق

[9] الرموز في الفن ـ الأديان والحياة ،

[10] المصدر نفسه . ص نفسها

[11] ـ الزكورية ، يبدو أنها إحدى جارات الشاعرة

[12] لقاء مع الحاجة " زهرة بن عمر " ابنة الشاعرة

[13] ـ الكوز ، علبة إسطوانية تصنع من الحديد ، عادة ما كان يوضع فيه التوابل ، أو البن .
فالشاعرة وظّفته كلفظة موحية بضيق الفضاء والسجن الذي تتمناه لهذا الطير .

[14] المصدر السابق .